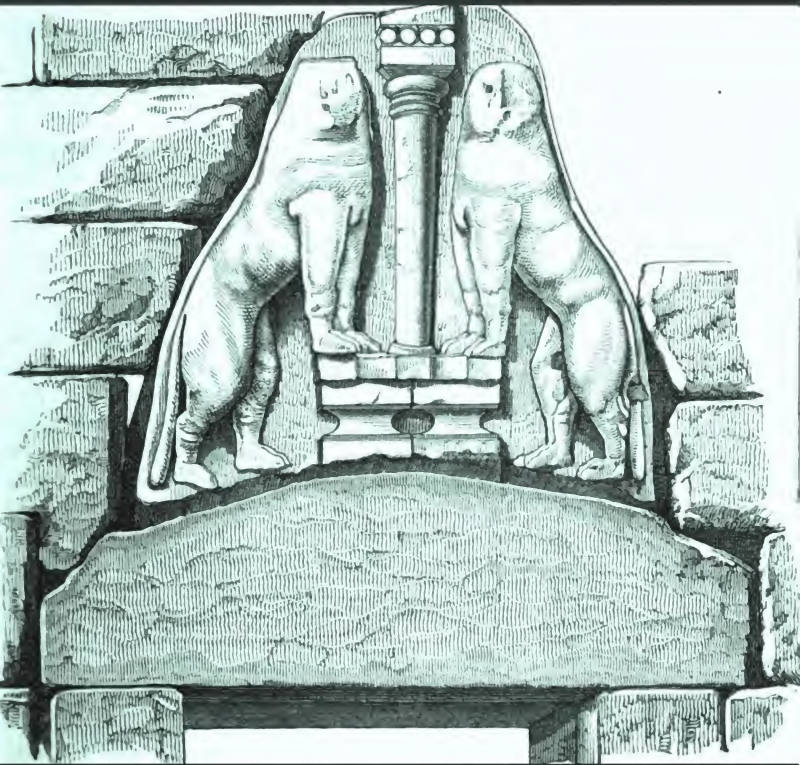


Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und ...

Johannes Adolf Overbeck

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ERSTER BAND

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER UND JUL. KOCH
GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1869

MEINEM LIEBEN SCHWAGER

HERRN PROF. FRANZ REULEAUX

DIRECTOR DER GEWERBEAKADEMIE IN BERLIN

UND MEINEN WERTHEN FREUNDEN

HERRN D. HEINRICH LEBERECHT FLEISCHER

PROFESSOR IN LEIPZIG

UND

HERRN FRANZ VON PULSZKY

DIRECTOR DES NATIONALMUSEUMS IN PEST

ZUGEEIGNET.

VORWORT.

Die erste Auflage dieses Buches habe ich aus Gründen, die nicht hieher gehören, ohne Vorwort in die Welt gehn lassen; dieser zweiten ein kurzes Geleitswort mitzugeben veranlaßt mich zunächst der folgende Umstand. In der Vorrede zum zweiten Bande seiner Geschichte der griechischen Künstler hat Brunn mich der ungebührlichen Ausbeutung seiner Arbeit bezichtigt; ich habe diese Anklage in den N. Jahrbüchern für Philologie und Paedagogik 1859. Bd. LXXX. II. Abth. S. 567 ff. zurückgewiesen, ohne daß darauf eine Antwort erfolgt wäre. Seitdem sind zehn Jahre in's Land gegangen; wir Beiden sind uns mehr als ein Mal freundlich begegnet, bei mir — und ich hoffe auch bei Brunn — ist kein Groll mehr vorhanden und ich muß den ganzen Zwischenfall nur erwähnen, weil ich mir selber schuldig bin, da Brunns Angriff in einer Vorrede zu einem Buch eine bleibende Stätte gefunden hat, an einer ähnlichen Stelle auf den Journalartikel hinzuweisen, welcher meine Entgegnung und Abwehr enthält.

Was sodann diese neue Auflage selbst anlangt wird Jeder, der sie (was die beigefügten Seitenzahlen der ersten Auflage erleichtern) mit der älteren vergleichen mag, sich leicht überzeugen können, daß sie eine von Ort zu Ende durchgearbeitete, wesentlich vermehrte und, wie ich hoffe, auch verbesserte sei. Für die schriftlichen Zeugnisse des Alterthums bot mir meine Sammlung derselben: „Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868“, welche ich im Texte dieses Buches mit der Sigle SQ. angeführt habe, eine feste Unterlage; von den Monumenten habe ich auf meinen seit der Herausgabe der ersten Auflage unternommenen Reisen manche, die ich früher nur

aus Abgüssen und Abbildungen kannte, im Original kennen gelernt und dadurch auf mehren Punkten ein selbständiges Urteil gewonnen, auf denen ich früher von dem Urteil Anderer abhängig war. Über die Auswahl der in mein Buch aufgenommenen Denkmäler habe ich mich in diesem selbst ausgesprochen; ich hoffe keines von wirklich entscheidender Bedeutung übersehn zu haben; nur das archaische Relief von Larissa in Thessalien, welches Heuzé im Junihefte des Journal des Savants von 1868 unter dem etwas wunderlichen Titel: „l'Exaltation de la fleur" publicirt hat, und dessen richtige Erklärung wohl noch gefunden werden soll, ist mir leider zu spät bekannt geworden, um seines Ortes als ein wichtiges Denkmal nordgriechischer Kunst eingefügt werden zu können. Bei dem erfreulicher Weise auf dem Gebiete der antiken Kunstgeschichte grade jetzt herrschenden regen Eifer, welcher immer neue Entdeckungen und Ansichten zu Tage fördert, wird dies vielleicht bald nicht mehr das einzige peccatum omissionis sein; allein man muß mit einem Buche ja doch einmal abschließen, und so wie ich Kekulés Schriftchen über die Balustrade des Nike-Apterostempels, Leipzig 1869 und Conzes vielfach anregende wenn auch nicht selten Bedenken und Widerspruch erregende „Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik", Halle 1869 nur noch während des Druckes benutzen, Michaelis' vielversprechende Publication des Parthenonfrieses nicht abwarten konnte, so mag vielleicht in kurzer Zeit durch noch andere Monographieen auf diesen und jenen Theil der Kunstgeschichte neues Licht geworfen werden, so daß man nur hoffen darf, der Grundriß des ganzen Baues werde sich als richtig erweisen. Auf einigen Punkten ist grade in der neuesten Zeit ein Schwanken eingetreten, welches vielleicht sehr bald zu einer neuen, besser als die bisherige begründeten Ansicht führen wird; so z. B. in der Frage um den polykletischen Doryphoros und der nahe mit dieser zusammenhangenden über die ephesischen Amazonenstatuen. Auf anderen Punkten ist über neu aufgestellte Ansichten das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen; so z. B. bekenne ich über die von Friederichs und Brunn geforderte Umstellung in der westlichen Giebelgruppe von Aegina nach Einsicht in die Brunn'sche Publication der umgestellten Gruppe (in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. v. 1868. II.) wieder zweifelhafter geworden zu sein, als ich es bei der Abfassung des Textes war. Ich habe es unter diesen Umständen für geboten erachtet in der Fig. 15 beide Anordnungen der Gruppe, die neue genau nach Brunns Tafel, mitzutheilen, um jedem Leser ein eigenes Urteil zu ermöglichen.

Die Künstlernamen habe ich in ihrer griechischen Form gegeben ohne mich bei denen der allbekannten Meister bis zu einem „Pheidias“ und „Polykleitos“ zu versteigen, zu Formen, die in letzter Consequenz auch zu einem „Athenai“ für Athen führen würden. Auch mit dem ae für ai habe ich geglaubt der überall in Deutschland, nicht blos hier in Sachsen, gäng und geben Aussprache des Griechischen im deutschen Context eine Concession machen zu sollen. Die Götter und Heroennamen habe ich einfach in ihrer griechischen Form gesetzt ohne ihnen eine römische Paraphrase beizufügen, überzeugt, daß die Leser dieses Buches entweder ohne Weiteres wissen, wer Zeus, Hera, Athene, Dionysos und Aphrodite seien oder daß sie sich schlimmsten Falles ohne sonderliche Mühe in den Besitz sothaner Wissenschaft versetzen können. Weiter aber bin ich der Meinung, daß es Zeit sei, mit dem Unwesen des Gebrauchs lateinischer Götternamen in griechischen Verhältnissen ein Ende zu machen oder nach Kräften darauf hinzuwirken, daß diesem Unwesen gesteuert werde, nicht allein weil diese lateinischen griechischen Götternamen nach der höheren Töchterschule schmecken und weil es ja bekanntlich nicht wahr ist, daß die römischen und griechischen Götternamen und Gottheiten einander schlechthin decken, sondern weil durch den nicht rein durchführbaren Gebrauch der römischen Namen selbst die besten Gelehrten und gute Stilisten zu solchem Mischmasch verleitet werden, wie z. B. im Parthenongiebel „Minerva“ mit „Poseidon“ streiten zu lassen, im Friese desselben Tempels „Venus“ und „Amor“ mit „Peitho“ und weiter mit „Zeus, Hera, Nike, Demeter“ u. s. w. zu verbinden, „Amor“ den Blitz des „Zeus“ in die Hand zu geben oder die „Venus“ Pandemos, die „Minerva“ Ergane oder Promachos, die „Juno“ Teleia, die „Diana“ Agrotera und eine Reihe dergleichen hybride Sprachmonstra vorzuführen, was in seiner Consequenz dahin führen kann, von den „Minervenidolen Athens“ zu reden, wenn man u. A. von Phidias' Athenestatuen handelt.

Über den Gebrauch der Worte „Naturalismus“ und „Realismus“ hat mich Ernst Förster in seiner Anzeige der ersten Auflage meines Buches in Prutz' Deutschem Museum von 1859. Nr. 1. S. 16 ff. interpellirt. Wenn er behauptet, ich wende diese Worte anders an, als es gebräuchlich sei, so muß ich das im Allgemeinen zugeben, ich thue es aber in der auch jetzt festgehaltenen Überzeugung, daß der allgemeine Sprachgebrauch falsch sei, stehe auch nicht ganz allein, wie denn z. B. Kugler, Kunstgeschichte S. 660 u. 697 die Worte wie ich gebraucht. Wenn Förster aber weiter verlangt, ich habe über meine Anwendung

dieser termini technici und die Art, wie ich sie verstanden wissen wolle, mich erklären müssen, so mache ich darauf aufmerksam, daß ich dies nicht versäumt habe, und bitte in dieser Beziehung z. B. S. 188 und S. 338 f. (S. 170 und S. 300 der ersten Aufl.) zu vergleichen.

Leipzig den 27. März 1869.

Overbeck.

INHALTSÜBERSICHT.

Verzeichniss der Abbildungen.

EINLEITUNG.

Wenn wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst von der „Antike" reden, so verstehn wir darunter in zehn Fällen neun Mal Werke der griechischen Plastik. Obwohl nun ein solcher Sprachgebrauch dadurch, daß er unter uns gäng und gebe geworden ist, noch nicht als richtig oder sachlich berechtigt erwiesen wird, so muß er doch seinen Grund in einem thatsächlichen Verhältniß haben. Und dies thatsächliche Verhältniß ist hier leicht aufzufinden und nachzuweisen. Die Kunst der nichtgriechischen Völker des Alterthums außer der römischen, die wir gewöhnlich von der griechischen nicht oder kaum unterscheiden, und die auch wirklich in ihrem Hauptbestande von dieser so abhängig ist, daß sie nur als Fortsetzung und Abschluß der griechischen Kunst betrachtet zu werden verdient, die Kunst der Aegypter, Assyrer, Phoeniker und der sonstigen Barbaren im antik hellenischen Sinne, so Bewunderungswürdiges sie, wenigstens zum Theil, in Anbetracht der materiellen Technik, so Interessantes und Bedeutungsvolles sie in gegenständlicher Beziehung geleistet und hinterlassen hat, erscheint von aesthetischem oder künstlerischem Standpunkte betrachtet so eigenthümlich beschränkt und gebunden, so sehr auf den Vorstufen der freien und idealen Entwickelung stehn geblieben, daß wir zweifelhaft sind, ob wir sie nach dem eigentlichen und höchsten Begriffe der Kunst mit diesem Namen bezeichnen dürfen. Die Griechen dagegen sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk, die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und specifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicher Weise als Inbegriff und Summe dessen, was das Alterthum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte.

Von den Schöpfungen der griechischen Kunst aber, welche aus dem Strome der Jahrhunderte gerettet und bis auf uns gekommen sind, gehört die unendlich überwiegende Masse der Plastik an, und nicht allein die überwiegende Masse, sondern auch das

Vollendetste und Vorzüglichste, das im vollsten Sinne des Wortes Mustergiltige, das was für die moderne Kunst fruchtbar geworden ist, so daß uns die griechischen Statuen und Reliefe als die Vertreter der ganzen antiken bildenden Kunst erscheinen.

Es würde nun freilich ein starker Irrthum sein, wenn wir glauben wollten, sie seien dies thatsächlich in dem Sinne, daß das griechische Kunstvermögen sich in ihnen gegipfelt wo nicht erschöpft habe; mit gleichem Ruhme verkündet die antike Kunstgeschichte die Namen der großen Maler wie der großen Bildner Griechenlands, die Alten selbst haben ihre Malerei mindestens eben so hoch geschätzt wie ihre Bildkunst. Auch wir haben die Zeiten hinter uns, wo wir in lächerlichem und zum Theil schnödem Vorurteil von der griechischen Malerei gering denken zu dürfen glaubten; tiefeindringende Studien der neueren Zeit haben uns die griechische Malerei in wunderbarer Größe und Vollendung erkennen lassen, und auch in weitere Kreise, als die der Kunstgelehrten von Fach ist durch den wachsenden Vorrath antiker Gemälde eine Anschauung der Malerkunst Griechenlands verbreitet worden, welche jede geringschätzige Meinung bei denkenden Menschen gründlich beseitigen muß. Denn obwohl von den beiden Hauptclassen alter Gemälde, die wir besitzen, den Wandgemälden und den Vasenbildern, die ersteren späten Perioden der bereits beträchtlich gesunkenen Kunst und obendrein Gegenden und Orten angehören, die von den Mittelpunkten des Kunstbetriebes ziemlich weit seitab lagen, während die letzteren, die Vasenbilder, von der untergeordnetsten Technik der Malerei geschaffen sind, und beide Classen namenlosen Künstlern oder Kunsthandwerkern, etwa wie unsern Decorations- und Porcellanmalern, ihr Dasein verdanken, so dürfen sie sich doch, was Geist der Erfindung, Harmonie der Composition, Correctheit und Reiz der Formgebung anlangt, in ihren besseren Leistungen getrost neben die große Masse der späteren Sculpturwerke stellen, mit denen unsere Museen angefüllt sind.

So sehr aber auch diese alten Malereien unsere Bewunderung und unser Studium verdienen, so sehr sie geeignet sind, uns von den Werken der großen Maler Griechenlands den höchsten Begriff zu geben, und wenngleich unsere Wissenschaft mehr und mehr dahin gelangt, diesen Begriff zur geistigen Anschauung zu erheben und den Kunstcharakter und die Vorzüge der hervorragenden Meister und Schulen mit fein abgewogener Kritik in ihrer Eigenthümlichkeit zur Darstellung zu bringen: dennoch bleibt es als Thatsache stehn und wird, soviel wir ermessen können, immer stehn bleiben, daß wir die höchsten Leistungen der griechischen Kunst nur in den Werken ihrer Plastik unmittelbar und mit leiblichem Auge anzuschaun vermögen. Denn die Hoffnung, daß irgendwo die antike Erde noch eines der Meisterwerke der großen Maler berge, ist gewiß eine vergebliche; und mag die

Menge der Wandgemälde wie diejenige der Vasenbilder auf die doppelte Ziffer ihres heutigen Bestandes wachsen: daß unsere Söhne und Enkel von antiker Malerei wesentlich mehr, weil wesentlich Anderes besitzen und kennen werden als wir, ist schwerlich zu erwarten. Wenn dem aber so ist, so wird die tiefere Einsicht in das Wesen und in die Geschichte der Malerei der Griechen für immer das ausschließliche Eigenthum der forschenden Wissenschaft, so wird der Genuß geistig ahnender Anschauung der höchsten Leistungen der griechischen Maler für immer die Praerogative der Kunstgelehrten von Fach bleiben.

Ganz anders in Beziehung auf die Plastik. So reich und überreich auch unser Erbtheil an Werken der griechischen Bildkunst bereits ist, wir dürfen, gestützt auf die immer noch fortgehenden Entdeckungen, glauben und hoffen, daß es noch Jahrhunderte lang wachsen werde. Aber wäre das auch nicht der Fall, bärge der Boden Griechenlands und Italiens auch kein Werk von hoher Bedeutung mehr, wäre es uns auch verwehrt, die etwa noch ruhenden Schätze zu heben: die Bedeutung dessen, was wir von antiker Plastik besitzen, geht unsäglich weit über diejenige aller alten Malerei hinaus, die je zusammengetragen werden kann. Sind ja doch unter den Statuen und Reliefen, die wir haben, Meisterwerke hochberühmter Künstler, und wenngleich diese meistens den späteren Epochen der bereits von ihrer Sonnenhöhe herabsteigenden Kunst angehören, wenngleich von jenen unvergleichlichen Schöpfungen der höchsten Blüthezeit und der berühmtesten Meister, welche die Bewunderung des Alterthums auf ihre Spitze trieben, von den Hauptwerken eines Phidias, Polyklet, Skopas, Praxiteles, Lysippos die Originale wohl ohne Ausnahme unwiederbringlich verloren sind, so haben uns eine Reihe von glücklichen Nachgrabungen dieses unseres Jahrhunderts in den Besitz nicht allein von trefflichen Copien und Nachbildungen der untergegangenen Originale, sondern in den Besitz von Originalwerken der vollendetsten Zeit der Kunst gesetzt, die, obwohl von den alten Schriftstellern größtentheils kaum mit einem Worte berührt, zu den größten Meistern und zu ihrer Werkstatt in dem allernächsten Verhältnisse stehn. Und noch mehr als das, nicht auf vereinzelte Meister- und Musterwerke ist unsere Habe beschränkt, wir besitzen neben ihnen eine Folge von mehr oder weniger genau datirbaren Originalen aus fast allen Jahrhunderten der sich entwickelnden und der erst langsam, dann immer schneller abnehmenden Kunst, wir besitzen eine Fülle monumentaler Anschauungen, welche wohl noch ergänzt werden kann, und hoffentlich, ja wahrscheinlich ergänzt werden wird, uns aber kaum noch wesentliche Lücken beklagen läßt, oder, wenn dies zu viel gesagt ist, welche in Verbindung mit den schriftlichen Quellen sicher ausreicht, um die Fundamente der Geschichte der griechischen Plastik für alle Zeiten festzulegen, uns die Anschauung ihres ganzen Entwickelungsganges zu vermitteln. Und eben deshalb wird die griechische Plastik für den gebildeten Kunstfreund wie

für den Künstler immer die Vertreterin der griechischen, der antiken Kunst in ihrer höchsten Entfaltung bleiben.

In diesem thatsächlichen Verhältniß, welches für uns die Werke der griechischen Plastik zur Bedeutung der „Antike“ schlechthin erhebt, dürfte nun auch die Berechtigung dazu liegen, die antike Plastik für sich allein und gelöst aus dem großen Zusammenhange der allgemeinen Kunstentwickelung Griechenlands zu behandeln, und dies ganz besonders da, wo es gilt, eine solide und eindringliche Kenntniß der alten Kunst für die weiteren Kreise des Künstlers und des gebildeten Kunstfreundes zu vermitteln. Wohl sind die Künste in Griechenland nicht unabhängig von einander geübt worden, wohl gehen von der einen zur anderen Kunst die Fäden herüber und hinüber, wohl sind auch wir noch im Stande, auf mehr als einem Punkte nachzuweisen, wie die verschiedenen Künste zusammengewirkt, wie sie einander bedingt und wie sie einander gefördert haben; aber, wenn es jemals der Wissenschaft gelingen sollte, was man weder bejahen noch verneinen kann, eine Geschichte der griechischen Künste in ihrem ganzen allseitigen Zusammenhange, in ihrem ferneren Zusammenhange mit dem gesammten öffentlichen, religiösen, geistigen und sittlichen Leben der Alten, und damit ein Bild der Kunstentwickelung hinzustellen, welches der historischen Wirklichkeit entspricht, so ist das eine Leistung von so idealer Natur, daß wir uns zu derselben noch lange nicht für fähig halten dürfen, es ist aber zugleich eine Leistung, die, wenn überhaupt, nur auf dem Boden der strengsten Wissenschaft möglich und nur für diejenigen genießbar sein kann, die selbst auf dem Boden der strengen Wissenschaft stehn. Ein bloßes äußerliches Nebeneinanderbehandeln der einzelnen Künste ist es nicht, welches dem Begriffe wissenschaftlicher Kunstgeschichte entspricht, und neben einem solchen Nebeneinanderbehandeln der verschiedenen Künste ist die getrennte Darstellung der Entwickelung einer Kunst gewiß vollaus berechtigt.

Über die zweckmäßigste Art der Darstellung der griechischen Plastik, über den Weg, auf dem man hoffen darf, den gebildeten Kunstfreund am tiefsten in die Erkenntniß ihres Wesens einzuführen und ihn zum umfassendsten Genuß ihrer Schöpfungen vorzubereiten, wird sich freilich streiten lassen, und schwerlich kann einem Wege vor den andern der unbedingte Vorzug zugesprochen werden. Aber abgesehn von dem eigenthümlichen Reize der historischen Darstellung an sich wird es sich schwer verkennen lassen, daß die geschichtliche Betrachtungsweise der antiken Kunst vor anderen, etwa nach aesthetischen oder nach gegenständlichen Gesichtspunkten, für die Erkenntniß des Wesens ihres Gegenstandes nicht unbeträchtliche Vortheile voraus hat. Als ein sehr großer Vortheil der Art muß es gelten, daß es der geschichtlichen Darstellung ungleich eher und sicherer gelingen wird, den Sinn für das Werden und Wachsen, für die Vorstufen

der Vollendung, ja selbst für die früheren Versuche der Kunst zu erwecken. Die meisten selbst künstlerisch, aber nicht kunsthistorisch gebildeten Beschauer werden an der größten Zahl der Schöpfungen älterer Perioden der Kunst entweder theilnahmlos vorübergehn oder dieselben nur als Curiositäten, wenn nicht gar mit einem mitleidigen Lächeln betrachten. Und das ist sehr natürlich; denn einzeln und außer dem Zusammenhange der ganzen Entwickelung erscheinen diese älteren Monumente der auf ungebahnten Wegen sich emporarbeitenden Kunst in ihrer Härte, Strenge und Herbheit namentlich dem verwöhnten und verweichlichten modernen Auge bei weitem nicht so gefällig wie die Masse später Productionen selbst der sinkenden und schon tief gesunkenen Kunst, welche aus der Blüthezeit eine gewisse unverwüstliche Tradition der Composition und Formgebung als ein wenn auch oft gedankenlos verwendetes Erbtheil überkommen hat. Wem dagegen der Blick für die Bedeutung historischer Entwickelung erschlossen ist, wer sich durch kunstgeschichtliche Betrachtungen überzeugt hat, daß die griechische Bildkunst mit wunderbarer Consequenz gleichsam organisch und in der Art gewachsen ist, daß jedes Frühere die Keime und die nothwendigen Voraussetzungen des Späteren enthält, der wird mit einer eigenen, schwer zu beschreibenden Freude gerade in den Hervorbringungen der älteren Perioden dies Werden und Wachsen, dies sichere, fast möchte man sagen bewußte und planmäßige Vorschreiten zum Ziele der Vollendung beobachten, er wird in diesen älteren Werken trotz allen Mängeln und Schroffheiten, einen solchen Ernst des Strebens, eine solche Fülle der Tüchtigkeit wahrnehmen, daß ihm dagegen das Treiben der sinkenden Kunst, die im ausgefahrenen Geleise gemächlich einherzieht, schal und unbedeutend erscheinen muß.

Auf diese Weise wird gleichzeitig mit der Ausdehnung des Interesses auf die ältere Kunst durch die geschichtliche Betrachtung ein objectiver Maßstab für die spätere Kunst gewonnen. Und das ist nicht allein an sich für ein Großes zu achten, sondern eine solche objectiv gemachte, von keinem subjectiven Belieben und Gefallen abhangende Würdigung der Monumente der verschiedenen Epochen müßte, allgemein verbreitet, auch für unsere von der Antike lernende und an die Antike angelehnte Kunst die größte Bedeutung gewinnen. Sie würde aus dem Kreise unserer Vorbilder, der Muster, an denen unsere Künstlerjugend studirt, manches Werk verbannen, welches nicht den Geist eines frischen, unmittelbar empfundenen Stils athmet, sondern aus der traditionellen Nachahmung überkommener Gedanken und Formen erwachsen ist, und so, behaftet mit den unausbleiblichen Gebrechen manierirter Production, auch unsere Kunst mit den Mängeln der Manier behaftet; eine solche objective Würdigung der antiken Sculpturwerke würde in den Kreis der Vorbilder unserer Kunst neben die Denkmäler der höchsten Blüthezeit Werke der früheren Perioden stellen, die freilich viel weniger direct nachgeahmt werden

können, als die jetzigen Muster später Kunst, die aber in ihrer frischen Originalität und in der Solidität ihres Machwerks unsern Kunstjüngern einen Sinn für das wahrhaft Stilvolle, für das unmittelbar Empfundene verleihen würden, der ihnen selbst für immer die Manier verleiden und dadurch unsere Kunst energischer auf die Bahn des eigenthümlichen Schaffens hindrängen würde als Mancher ahnen mag.

So groß und weitgreifend aber auch schon die eben angedeuteten Vortheile sein mögen, welche eine historische Betrachtung der Kunst vor anderen gewährleistet, so sind dies doch nicht die einzigen, uud es verdient ganz besonders noch hervorgehoben zu werden, daß sie den sichersten, wenn nicht den einzigen Weg zum vollen Verständniß und zum vollen Genusse der Monumente der höchsten Kunstvollendung eröffnet. Es ist gewiß nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß diese Monumente für sich, als ein Abgeschlossenes, Bedingungsloses, Fertiges betrachtet, für uns moderne Menschen so gut wie unfaßbar sind und in ihren eigentlichsten Vorzügen, in ihrer specifischen Vortrefflichkeit nicht oder wenigstens nicht klar begriffen werden können. Wenn wir aber diese Denkmäler im Lichte der Historie betrachten, wenn uns die Kunstgeschichte dieselben als hervorgegangen aus dem zeigt, was frühere Perioden erstrebt und geleistet haben, als deren nichts Gewonnenes aufgebende Vollendung, als deren alle Vorstufen zusammenfaßenden Abschluß: dann werden wir sie verstehn in dem was sie mit dem Früheren gemein und in dem was sie über das Frühere hinaus Eigenes haben, dann werden wir wissen, was sie vor Allem auszeichnet, was der griechische Meißel geschaffen. Und indem wir sie als die Blüthen derselben Pflanze erkennen, die wir in ihrem ganzen Wachsthum verfolgt haben, werden wir wissen, daß wir in ihnen wirklich die höchste Offenbarung vor uns haben, deren dieser Organismus fähig war, und werden wahrnehmen, daß alles Spätere nur die Nachblüthe eines kühleren Herbstes oder künstlicher Treibhauswärme war. Es ist unnöthig nachzuweisen, was jeder Vernünftige von selbst begreift, daß erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüth unmittelbar erfüllen, in die bewußte Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, welche sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjectives Gefallen mißleitet zu werden, daß erst mit diesem Augenblicke der Erkenntniß der wahre und volle Genuß des Herrlichsten der Kunst beginnt. Aber sehr fraglich dürfte es doch sein, ob wir auf einem anderen als dem geschichtlichen Wege zu diesem Punkte würden gelangen können.

Doch genug von den Vorzügen der geschichtlichen Kunstbetrachtung. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Aufgabe der Kunstgeschichtschreibung, welche diese Vortheile vermitteln soll. Mit einer nur äußerlichen Darstellung von That-

sachen in chronologischer Abfolge ist natürlich noch so gut wie Nichts zur Lösung der Aufgabe gethan, und ebensowenig durch eine von außen in die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst hineingetragene Unterscheidung von Stilen. Die wissenschaftlich gefaßte Kunstgeschichte hat es zunächst viel weniger mit einem Trennen und Unterscheiden als mit einem Verbinden und Vergleichen der gesammten Thatsachen zu thun, sie hat in der Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen das Gemeinsame, Übereinstimmende anfzusuchen, weil sie nur so zur Wahrnehmung des innerlichen Zusammenhanges der Entwickelung gelangen kann. Denn dieser innerliche Zusammenhang der Entwickelung ist der hauptsächlichste Gegenstand ihrer Darstellung. Von ihm ausgehend soll die Kunstgeschichte nachweisen, wie der ununterbrochene Entwickelungsgang der Kunst sich in der Abfolge der verschiedenen Erscheinungsphasen offenbart, soll sie dasjenige zur Anschauung bringen, was jede einzelne Stufe Charakteristisches bietet, sowie das, was diese aus früheren Entwickelungen entnommen hat und was sie späteren überliefert. Sie hat die äußeren und inneren Verhältnisse aufzusuchen, von denen die Entwickelung der Kunst bedingt wurde und unter deren Einflusse die einzelnen Erscheinungen zu Tage getreten sind, und soll die Erscheinungen in ihrer Eigenthümlichkeit und in ihrer Abfolge als das nothwendige Resultat dieser Bedingungen nachweisen. Aus einer solchen Methode der Betrachtung werden sich bestimmte Stufen und Abschnitte in vollster Natürlichkeit ergeben, über deren Unterscheidung und Bezeichnung jeder Streit von selbst aufhört. Und wenn die Kunstgeschichte ihre Aufgabe in diesem Sinne löst, so wird sie zugleich, obwohl sie nur eine sehr kleine Anzahl der uns erhaltenen antiken Monumente in den Kreis ihrer Darstellung ziehen kann, sofern diese die Träger der charakteristischen Entwickelungsstufen sind, zur aesthetischen Würdigung der ganzen Fülle alter Kunstwerke mehr beitragen, als durch ein bloßes subjectives Urteilen über das Schön und Nichtschön oder das Schöner und Unschöner jemals geleistet werden kann. Nichts kann unser Urteil über den Werth und die Bedeutung irgend eines Monumentes sicherer und freier machen, als die Fähigkeit, demselben seinen Platz in der kunstgeschichtlichen Entwickelung anzuweisen.

Obgleich nun die Kunstwerke für den Künstler wie für den Kunstfreund die eigentlichen Objecte der Betrachtung sind, zu deren Verständniß und Würdigung die historischen Studien führen sollen, so dürfen wir doch die Monumente nicht zu den alleinigen, ja nicht einmal zu den vorzüglichsten Quellen unserer kunstgeschichtlichen Kenntniß machen wollen, vielmehr sind die schriftlichen Nachrichten der Alten als die Hauptquelle, die Monumente wesentlich nur als deren Ergänzung zu betrachten. Es wird sich allerdings darüber streiten lassen, ob wir, ohne alle Hilfe schriftlicher Nachrichten und Urteile der Alten, dagegen im Besitze aller Schöpfungen der alten

Kunst im Stande sein würden, aus den Monumenten allein nicht sowohl gewisse äußere Stilunterschiede abzuleiten, als vielmehr den Gang der Entwickelung mit Sicherheit und Schärfe nachzuweisen; ich bin nicht dieser Ansicht, glaube vielmehr, daß unser aesthetisches Urteil, ganz auf sich allein angewiesen, sich von den Einflüssen subjectiven Gefallens schwerlich frei halten kann. Darüber aber sollte und kann vernünftigerweise gar kein Streit sein, daß wir bei der Lückenhaftigkeit unserer monumentalen Anschauung gewißlich nicht im Stande sind, aus ihr allein die Entstehung und den innern Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen zu erkennen. Hier müssen wir uns bei den Alten selbst Rath holen, welche nicht allein eine vollständige, wenigstens eine wesentlich vollständigere Anschauung der gesammten Leistungen ihrer Kunst besaßen, sondern welche zum Theil selbst Zeugen des Entwickelungsganges der Kunst waren, welche den Zusammenhang, wenn auch zunächst nur den äußerlichen Zusammenhang der Thatsachen vor Augen hatten, welche die Abfolge der Erscheinungen kannten und deshalb viel eher auch die innere Verbindung, das Bedingende und Bedingte im Fortschritte der Kunst zu erkennen vermochten, als wir.

Die schriftlichen Quellen der Kunstgeschichte, deren Aufzählung hier wenig am Orte sein würde, bieten uns zuerst Nachrichten über die einzelnen Künstler, ihre Zeit, ihr Vaterland, ihre Werke. Aus diesen Nachrichten an sich wird sich freilich zunächst nur eine Künstlergeschichte und zwar eine äußere Künstlergeschichte entnehmen lassen, welche, selbst die unbedingte Vollständigkeit der Nachrichten vorausgesetzt, erst die chronologisch thatsächliche Grundlage einer der organischen Entwickelung nachspürenden Kunstgeschichte liefern würde. Aber schon bei der Legung dieses Fundamentes tritt uns die Lückenhaftigkeit des Materials entgegen, welches die alten Schriftsteller bieten, und damit die Nothwendigkeit, dasselbe durch die Monumente zu ergänzen. Denn über den Gang der Kunstentwickelung im Ganzen, sofern derselbe nicht durch die Leistungen bestimmter Künstler und Schulen bedingt und bezeichnet wird, sind die Nachrichten der Alten sehr dürftig und sehr vereinzelt.

Aber die alten Schriftsteller bieten uns nicht allein Nachrichten über Künstler und Kunstschulen und nicht allein Beschreibungen verlorener Kunstwerke, sondern sie geben uns auch Urteile, und zwar sowohl über die einzelnen Werke wie über den ganzen Kunstcharakter der Meister, der Schulen, der Epochen. Diese Urteile, welche theils in directer und absoluter Form, theils in der indirecten der Vergleichung und relativen Abschätzung zweier Erscheinungen vorliegen, beruhen auf einem viel größeren Material als wir besitzen, sind oft bewundrungswürdig fein und klar, tiefgreifend und für uns maßgebend. Aber sie sind keineswegs ohne Weiteres aus sich selbst verständlich, sondern sollen erklärt werden. Das

gilt von den meisten directen wie von den indirecten Urteilen insgesammt. Und hier ist es nun, wo die Monumente in doppelter Art innerlich ergänzend eintreten. Denn sie stellen uns die Gegenstände der antiken Urteile oder ihre Analoga zu eigener Anschauung vor die Augen, erklären also einerseits die Meinung des alten Urteils in der bestimmtesten Weise und bieten uns den Maßstab zu seiner Prüfung und Würdigung, während sie andererseits, auch da, wo sie uns nur eine der in Vergleichungen beurteilten Erscheinungen bekannt machen, uns den absoluten Maßstab zum Verständniß der relativen Schätzungen in die Hand geben.

Aus diesem Verhältniß unserer beiderlei Quellen, der schriftlichen und der monumentalen, ergiebt sich nun zunächst die Nöthigung, beide in steter Verbindung zu betrachten, da ihre getrennte Behandlung nur zu halber oder unklarer Einsicht führen kann. Die Grundlage bilden die schriftlichen Quellen, die Nachrichten und Urteile der Alten; aus ihnen entnehmen wir die Darstellung des festen Umrisses der Begebenheit, der Abfolge der Erscheinungen. Diesen Umriß ergänzen wir aus den Monumenten, und diese bieten uns die Mittel zu einer lebensvollen und reichen Vollendung des Bildes. Sie selbst aber, die uns erhaltenen Kunstwerke, ordnen wir nach der Norm, die wir aus den schriftlichen Quellen entnehmen, sie beleuchten wir mit dem Lichte der antiken Urteile, deren tieferes Verständniß uns wiederum eine genaue Analyse der Monumente eröffnen muß. Und deshalb, wenn auch die Darstellung nicht im Stande ist, die beiderlei Quellen überall in Eins zu verschmelzen, wenn sie sich auch nicht über eine Nebeneinanderstellung der schriftlichen Nachrichten und der Monumentalkritik auf allen Punkten zu erheben vermag, wird doch hoffentlich Niemand den inneren Zusammenhang dieser beiden Hälften der folgenden Darstellung vermissen.

Wenn nun schließlich noch ein Wort über die diesem Buche zum Grunde gelegte Periodengliederung gesagt werden soll, so kann das in der Kürze geschehn, da, abgesehn von einem ganz und gar abweichenden System, welches nur zwei von Daedalos bis Phidias und von Phidias bis Hadrian gerechnete Abschnitte in der Kunstentwickelung Griechenlands aufstellt, alle neueren Forscher in der Periodengliederung so ziemlich übereinstimmen, wie das auch nicht wohl anders sein kann, da dieselbe auf geschichtlichen Thatsachen beruht, welche, wie für das ganze politische und geistige Leben des griechischen Volkes, so auch für dessen mit dem ganzen Leben innig verbundene Kunst maßgebend, umgestaltend waren. Die Periodengliederung wird also in den neuen Systemen nicht von außen in den Gegenstand hineingetragen, sondern, und darin liegt ihre Berechtigung, aus ihm selbst entwickelt. Sie zeigt demnach, daß da, wo in der Gesammtgeschichte des griechischen Volkes die Wendepunkte und Perioden der Entwickelung liegen, sie sich auch in der Kunst geltend gemacht haben, wie denn in der That bei einem im höch-

sten Sinne und durchaus künstlerischen Volke, wie die Griechen es waren, die Kunstgeschichte mit der Geschichte der staatlichen, litterarischen, sittlichen Entwickelung nothwendig parallel gegangen sein muß. Das entgegengesetzte System aber, welches Thiersch in seinen „Epochen der griechischen Kunst“ aufstellte, darf, obwohl es noch bis in die jüngere Zeit einzelne Anhänger gefunden hat, heutzutage als überwunden und beseitigt gelten. Ein Schema der Perioden hier vorweg zu geben erscheint überflüssig, es möge aus dem Buche selbst entnommen werden, welches mit der Eintheilung auch deren Begründung enthält.

ERSTES BUCH.

AELTESTE ZEIT.

Von unbekannten Anfängen bis gegen den Beginn der Olympiadenrechnung oder das VIII. Jahrhundert.

ERSTES CAPITEL.

Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung.

Die ganze früheste Geschichte der bildenden Kunst in Griechenland ist in ein Dunkel gehüllt, welches schwerlich jemals völlig aufgehellt werden kann.

Denn erstens fehlen uns über die ältesten Hervorbringungen des griechischen Kunsttriebes verbürgte Nachrichten, und sie müssen uns fehlen, weil wir mit Nothwendigkeit nicht allein die Anfänge im engeren Sinne, sondern auch die frühesten Entwickelungsstufen weit über alle historische Aufzeichnung der Alten und über jede Art bewußter Tradition hinaufdatiren müssen. Wohl haben wir mancherlei Aussagen alter Schriftsteller über unseren Gegenstand, aber diese Aussagen haben immer nur den Werth von Ansichten und Meinungen, besten Falls von Resultaten historischer Forschung, niemals denjenigen verbürgter Nachrichten. Denn nicht allein sind die in Rede stehenden Schriftsteller selbst spät, gehören sie meistens den letzten Jahrhunderten der verfallenden Kunst an, sondern auch den früheren Quellen, aus denen sie schöpfen, mangelt die Unmittelbarkeit und Authentie. Sind diese Quellen litterarische, so trennen auch sie Jahrhunderte, und wer mag sagen wie viele Jahrhunderte, von den Zeiten der ältesten Kunstübung; fließen aber die Aussagen unserer Gewährsmänner unmittelbar oder mittelbar aus der Anschauung alter Monumente, so ist zu bedenken, daß auch diese Monumente nicht durch verbürgte Überlieferung aus der Zeit ihrer Entstehung, sondern nur durch die erfindungsreiche, zur Erklärung des Unerklärten aus eigenen Mitteln stets geschäftige Sage ein bestimmtes hochalterthümliches Datum tragen. Und auch das ist nicht zu vergessen, daß die Reihen hochalterthümlicher Bildwerke, welche unsere alten Zeugen sahen, weit entfernt so vollständig zu sein, daß sich an ihnen die Entwickelungsstufen der frühesten Kunst nachweisen ließen, sich als die vereinzelt übrig gebliebenen Trümmer einer längst versunkenen Kunstwelt selbst noch in der Sage deutlich genug zu erkennen geben. Endlich muß noch wohl geprüft werden, ob die aus der Anschauung der alten Denkmäler berichtenden Schriftsteller zu einer eindringlichen Beurteilung und zu einer unbefangenen Würdigung in der Art befähigt waren, daß wir ihren Urteilen vertrauen dürfen; und das ist, wie der Verfolg beweisen wird, durchaus nicht der Fall.

Zweitens aber besitzen auch wir selbst keinen monumentalen Anhalt zur Vergegenwärtigung der Anfänge und der allerfrühesten Leistungen der bildenden Kunst in Griechenland. Wir dürfen dies um so sicherer behaupten, je mehr die Überlieferung mit der allgemeinen Wahrscheinlichkeit darin übereinstimmt, daß die beginnende Kunst zu ihren Arbeiten leicht zu behandelnde Stoffe, nicht Materialien von einer derartigen Härte und Festigkeit wählte, daß sie im Stande gewesen wären, den Jahrtausenden bis auf unsere Zeit zu trotzen. Wäre aber wirklich unter den uns erhaltenen Denkmälern der griechischen Plastik ein solches, dessen Entstehung den frühesten Jahrhunderten oder den ersten Versuchen der kindlichen Kunst angehörte, so würden wir dasselbe für unsere kunstgeschichtliche Forschung nicht zu verwerthen vermögen, weil uns alle Mittel fehlen, dasselbe auch nur mit einiger Sicherheit zu datiren, folglich als das zu erkennen, was es in diesem Falle in der That wäre. Denn Nichts kann mißlicher sein, als der Schluß von der bloßen Rohheit eines Kunstwerkes auf sein Alter; Pfuscher und Handwerker können Jahrhunderte später Arbeiten gemacht haben, die viel roher und unförmlicher erscheinen als Jahrhunderte früher entstandene Werke begabter Künstler.

Wenn uns nun nach dem Gesagten alles sichere Material zum Aufbau einer verbürgten Geschichte der Anfänge und der ersten Entwickelungsstufen der griechischen Plastik fehlt, so könnte es am gerathensten scheinen, auf die Erforschung dieser dunkeln ersten Periode gänzlich zu verzichten. Denn aus einer bloßen Zusammenstellung von Sagen und von Meinungen der Alten kann doch der wissenschaftliche Gewinn nicht so gar groß sein, und mit einer theoretischen Construction der Anfänge und der ersten Fortschritte ist es vollends ein bedenkliches Ding, wo es sich um Zeiträume unbekannter Ausdehnung und um höchst mangelhaft erforschte Culturzustände und Culturbedingungen handelt. Unsere Construction kann eine sehr geistreiche, eine in sich sehr folgerichtige sein, als Ersatz für die Geschichte dürfen wir sie doch nicht hinstellen; es kann so, es kann aber auch ganz anders zugegangen sein, als wir es uns denken.

Dennoch müssen wir uns auch hier vor Übereilung hüten. Ja, wenn irgendwo in der ältesten Zeit ein unzweifelhaft geschichtlicher Ausgangspunkt gegeben wäre, der sich ohne weitere Voraussetzungen begreifen ließe, und von dem abwärts sich eine ununterbrochene Entwickelungsreihe fortsetzte, so möchte man die noch weiter zurückgreifenden Untersuchungen auf sich beruhen lassen. Aber ein solcher fester Ausgangspunkt sicherer Überlieferung, eine solche Gränze des Sagenhaften und des Geschichtlichen besteht nicht und kann niemals gezogen werden. Denn die Thatsächlichkeit und Glaubwürdigkeit jeglicher Tradition unterliegt dem historischen Zweifel, und jede Sage, weil sie kein willkürlich erfundenes Märchen ist, enthält historische Elemente oder gründet sich auf solche. Es kommt also immer wieder darauf an, einerseits jede Überlieferung auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu prüfen, andererseits aus dem im Gewande der Sage Berichteten die geschichtlichen Elemente oder Grundlagen herauszukernen.

Wenn schon hierdurch klar sein wird, daß den Sagen und Meinungen der Alten über die Ursprünge und die ersten Entwickelungen der griechischen Kunst in keiner Weise auszuweichen ist, so wird die Wichtigkeit einer eingehenden Behandlung dieser Sagen und Meinungen vollends einleuchten, wenn man

nicht vergißt, daß sich besonders seit etwa zwei Menschenaltern an sie eine Ansicht über die Ursprünge der griechischen Kunst nicht allein, sondern, was ungleich wichtiger ist, über deren gesammte ältere Entwickelung bis kurz vor der Blüthezeit knüpft, welche, indem sie Beides als abhängig vom Orient, namentlich aber von Aegypten betrachtet, im Grunde alle organische Entwickelung der älteren griechischen Kunst läugnet und eine klare und feine Unterscheidung des Stils und der Stilfortschritte in den Monumenten dieser älteren Kunst, deren Eigenthümlichkeiten sie in Bausch und Bogen aus aegyptischen Einflüssen ableitet, beinahe unmöglich macht. Diese orientalisch-aegyptische Hypothese, um welche ihrer Zeit heiße Kämpfe geführt worden sind [1]), und welche noch vor wenigen Jahren Manchen als einer der größten Fortschritte auf dem Gebiete der antiken Kunstgeschichtschreibung galt, hat allerdings neuestens mehr und mehr an Boden verloren; als schlechthin überwunden und beseitigt kann sie indessen noch nicht gelten, und deshalb erscheint es auch heute noch als Pflicht des Kunsthistorikers, der nicht an dieselbe glaubt — von ihren Anhängern versteht es sich von selbst — sie in ihren Hauptthesen darzustellen und ihre Beweisführung kritisch zu beleuchten.

Winckelmann hatte (Gesch. d. K. Buch I. Cap. 1. §. 6.) im Wesentlichen selbständige Anfänge der Kunst bei allen Völkern, die sie geübt haben, angenommen, und zwar für die Plastik in der Thonbildnerei. „Es scheinet, sagt er a. a. O., daß die Kunst unter allen Völkern, welche dieselbe geübt haben, auf gleiche Weise entsprungen sei, und man hat nicht Grund genug, ein besonderes Vaterland derselben anzugeben; denn die ersten Samen zum Nothwendigen hat ein jedes Volk bei sich gefunden; und obgleich die Kunst gleichwie die Poësie als eine Tochter des Vergnügens angesehn werden kann, so ist gleichwohl nicht zu läugnen, daß das Vergnügen der Menschlichkeit eben so nothwendig sei wie diejenigen Dinge, ohne welche sie nicht bestehn kann.“ Nachdem dann das verschiedene Alter der Culturen anerkannt worden, heißt es gleichwohl, und darin liegt viel noch heutzutage Wahres: „Diejenigen aber, welche von dem Ursprunge eines Gebrauchs sowie einer Kunst und von deren Mittheilung durch ein Volk auf das andere reden, irren insgemein darin, daß sie sich an einzelne Stücke, die eine Ähnlichkeit mit einander haben, halten und daraus einen allgemeinen Schluß machen.“ Damit ist aber der Schluß des Paragraphen zu vergleichen, wo W. sagt: „Wenn man also auch zugestehen wollte, daß die Griechen die Kunst von den Aegyptern erhalten haben, so muß man wenigstens bekennen, daß es mit jener wie mit der Mythologie ergangen, denn die Fabeln der Aegypter wurden in Griechenland gleichsam neu geboren und nahmen eine ganz verschiedene Gestalt und Namen an,“ während es wiederum in §. 8. heißt: „Bei den Griechen hat die Kunst, sowie in den Morgenländern, mit der Einfalt ihren Anfang genommen, so daß sie von keinem anderen Volke den ersten Samen derselben geholt, sondern als die ersten Erfinder scheinen können.“

Ebenso leitet Heinrich Meyer den Ursprung der Kunst bei den Griechen so gut wie bei anderen Völkern aus dem allgemein menschlichen Triebe zum Bilden ab, und noch Otfried Müller hat den Satz von der Autochthonie der griechischen Kunst mit Ausschließlichkeit festgehalten sowohl in seinem Aufsatze in den Wiener Jahrbüchern (s. Anm. 1) wie in seinem Handbuche.

Gegen diese Ansicht nun erhoben sich die Exoteriker, Thiersch an ihrer Spitze (s. Anm. 1), und zwar lautet ihre Behauptung, großentheils aus ihren eigenen Worten zusammengestellt, folgendermaßen.

Griechenland, noch unbesucht von fremden Ansiedlern, bewohnt von Pelasgern und anderen Barbaren, den Ahnherrn der griechischen Nation, hatte kaum die allerersten Schritte auf der Bahn der Cultur und Civilisation gethan, als die ringsum wohnenden Völker ihre Culturgeschichte schon nach Jahrtausenden messen konnten. Griechenland aber war ein ringsum offenes, auf dem Seewege unendlich leicht zugängliches Land, das barbarische Urvolk war ein weicher, bildsamer und der Bildung geneigter Stoff. Und so geschah es denn, daß die Nachbarn mit ihrer stolzen alten Cultur von allen Seiten nach Griechenland herangefahren kamen, sich auf griechischem Boden festsiedelten und jeder nach seiner Art begannen den weichen, bildsamen Stoff zu kneten und zu formen. Die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen Städte bauten und in den Städten Heiligthümer persönlicher Götter, welche die rohen Pelasger noch nicht zu unterscheiden wußten, die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen die Namen der Götter und ihr Wesen verkündeten, die Sagen der Götter erzählten und ihren Dienst mit Opfern und sonstigen Caeremonien lehrten, die fremden Ansiedler endlich waren es, welche den Griechen die Gestalten der Götter in unabänderlich festen plastischen Bildwerken mitbrachten. Was blieb da den Griechen Anderes übrig, als mit der gesammten Cultur auch die Gestalten der Götter dankbar anzunehmen und dieselben fortan als den einzigen entsprechenden sichtbaren Ausdruck des fremden Götterthums den ursprünglichen Mustern so getreu wie möglich nachzubilden? Soll aber nun das Volk bestimmt werden, welches in der fernen Urzeit vor anderen als Überbringer der Cultur und Kunst genannt werden muss, so könnte die Untersuchung leicht unstät werden, wenn man erwägt, daß Griechenland in seiner frühesten Entwickelung dem mannigfaltigen Einfluß aller Völker, die es und seine Meere umwohnten, als das jüngste von allen offen lag, daß Thraker, Karer, Lykier, Phoeniker, Aegypter und libysche Völker dem bildsamen Stoffe ein Gepräge gaben, dessen Spuren noch spät bemerkt wurden. Wirft man indessen mit Übergehung der übrigen Cultur einen Blick auf die Kunst jener vorgriechischen Völker, so erscheint sie nach den meisten Seiten von Aegypten ausgegangen oder unter dem Einflusse dieses Landes, und wenn nicht als wirkliche Mutter, doch als älteste und wirksamste Pflegerin der griechischen Kunst ist die aegyptische zu nennen.

Ehe wir uns nun zu einer gedrängten Übersicht über die Argumente wenden, welche die Exoteriker zur Unterstützung ihrer Annahme aufgestellt haben, muß mit allem Nachdruck darauf bestanden werden, daß die Frage über den Zusammenhang Griechenlands mit Aegypten und über denjenigen mit orientalischen Völkern auf's strengste getrennt behandelt werde, und zwar deswegen, weil ein Theil der Behauptungen unserer Gegner in Beziehung auf einige dieser Völker wahr, in Beziehung auf andere unwahr ist, und weil es daher nur eine heillose Verwirrung stiften kann, wenn man in dieser Frage Aegypter und Assyrer, Phoeniker und Lykier, Karer und Thraker durcheinander wirft.

Da es sich hier nicht um allgemeine Culturgeschichte Griechenlands handelt, sondern nur um die Geschichte seiner Plastik, so kann von den allgemeinen culturhistorischen Fragen über den Zusammenhang Griechenlands mit Aegypten in der

Religion, in der staatlichen und bürgerlichen Ordnung u. s. w. abgesehn werden, es muß neben einem kurzen Seitenblick auf die Architektur genügen, wenn wir die Behauptungen über den Zusammenhang der plastischen Kunst Griechenlands und Aegyptens im Einzelnen untersuchen. Wir halten uns demgemäß auch bei den Argumenten nicht auf, welche die allgemeine Möglichkeit fremder Einflüsse auf Griechenland durch dessen Offenheit und Zugänglichkeit, seine geringe Entfernung von Ländern einer uralten Cultur, sowie durch das Alter eben dieser Cultur zu stützen meinen; denn je weniger aus der bloßen Möglichkeit oder Leichtigkeit der Verbindung Aegyptens mit Griechenland auf die Thatsächlichkeit dieser Verbindung geschlossen werden kann, um so gewisser müssen bestimmte Veranlassungen vorliegen, welche die Exoteriker verleitet haben, den mehrerwähnten Zusammenhang und die Herrschaft der aegyptischen Kunst in Griechenland anzunehmen, um so mehr haben auch sie gefühlt, daß es auf thatsächliche Gründe und Beweise ankomme.

Zunächst ein Wort von dem Keimpunkte der ganzen Hypothese. Derselbe liegt darin, daß man wahrzunehmen glaubte, die griechische Plastik habe von Daedalos bis kurz vor den Perserkriegen ein Jahrtausend des entwickelungslosen Stillstandes, der starren Gebundenheit unter der Herrschaft religiöser Satzungen durchmachen müssen, ein Jahrtausend, welches in der griechischen Culturgeschichte mit Recht so abnorm erschien, daß man zu seiner Erklärung nothwendig Einflüsse des Landes angeblicher ewiger Starrheit und ewigen geistigen Stillstands, Aegyptens, annehmen zu müssen glaubte. Nun ist aber, wie in den folgenden Capiteln dargethan werden soll, dies Jahrtausend des Stillstandes der griechischen Kunst Nichts als ein Hirngespinnst, welches auf höchst mangelhafter Beobachtung der Thatsachen und auf sehr oberflächlicher Kritik der Zeugnisse beruht. Es bedarf hier nicht des Nachweises a priori, daß ein solches Jahrtausend entwickelungsloser Starrheit der bildenden Kunst unter fremden Einflüssen eine Unmöglichkeit sei gegenüber der unendlichen Bewegung, dem freudigen Werden und Wachsen auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens der Griechen, denn in den folgenden Capiteln wird thatsächlich gegen diese Periode des Stillstands bewiesen werden; es genügt an dem Erweise, daß die Thatsachen, in denen man die Einflüsse und die Herrschaft Aegyptens in der griechischen Kunst erkannt hat, mangelhaft beobachtet und oberflächlich beurteilt sind. Diese Thatsachen zerfallen in zwei einander ergänzende Kategorien, erstens die Aussagen alter Schriftsteller über den Ursprung der griechischen Kunst aus Aegypten, oder richtiger über die Stilverwandtschaft und Ähnlichkeit altgriechischer und aegyptischer Bildwerke, denn geradezu und ausdrücklich leitet kein griechischer Schriftsteller die griechische Kunst wie z. B. die Religion aus Aegypten ab, und zweitens die Ähnlichkeit und Überstimmung der Monumente selbst.

Unter den schriftlichen Zeugnissen werden zuvörderst ein paar Künstlersagen geltend gemacht, nämlich diejenige von Daedalos' Reise nach Aegypten und die von einer Statue, deren von zwei getrennt arbeitenden Künstlern angefertigte Hälften genau zu einander gepaßt haben, weil sie nach dem festen aegyptischen Gestaltenkanon gemacht waren. Es soll weiter unten gezeigt werden, daß diese Sagen, selbst wenn wir sie als wörtliche Wahrheiten annehmen, durchaus nicht beweisen was sie beweisen sollen; es sei daher hier nur bemerkt, daß diese Sagen, augen-

scheinlich und nachweisbar spät entstanden und aus unlauteren Quellen geflossen, eigentlich gar nicht den Namen der Sagen, sondern einzig den des Märchens verdienen.

Weit grössere Bedeutung als diesen Sagen legen nun aber die Freunde der Pharaonen denjenigen Aussprüchen griechischer Schriftsteller bei, welche die Übereinstimmung aegyptischer und altgriechischer Werke behaupten oder nach ihrer Auslegung behaupten sollen. Es sind dies je eine Stelle Diodor's von Sicilien und Strabon's, beide aus der Zeit des August, und einige Stellen des Pausanias aus der Zeit der Antonine. Wir dürfen an diesen Stellen nicht vorbeigehen, ohne sie näher zu beleuchten und auf das Maß ihrer wahren Bedeutung zurückzuführen, wenn wir uns überzeugen wollen, daß den Gegnern nicht mit Unrecht Mangel an Kritik vorgeworfen werde.

Möge Diodor den Reigen eröffnen. Sein Ausspruch (I. Cap. 97), welcher dahin lautet: „der Rhythmus der alten aegyptischen Statuen ist derselbe wie derjenigen, welche bei den Hellenen Daedalos gemacht hat," wird bei Thiersch (Epochen S. 35, Note), als „Urteil der Aegypter," gleichsam als Ausfluß des Wissens der ganzen Nation hingestellt und von seinen Nachfolgern als die Summe kunstgeschichtlicher Einsicht in gleich hohem Ansehn gehalten. Um diesen Fundamentalsatz recht zu würdigen, muß man nun Zweierlei wissen, erstens, daß der Schriftsteller, der ihn überliefert, zu den kritiklosesten der ganzen griechischen Litteratur gehört, und zweitens das Grössere, daß dieser Schriftsteller seine Weisheit aus dem Munde etlicher aegyptischer Priester zur Zeit August's hat. Nun fragt es sich natürlich, woher denn die aegyptischen Priester zur Zeit August's ihre Wissenschaft hatten? Auf diese Frage ist nur eine Antwort überhaupt möglich: der Satz kann nur aus der Vergleichung der beiderseitigen Monumente abgezogen sein, mag diese Vergleichung nun von den Gewährsmännern Diodor's selbst angestellt sein oder von deren Vätern oder Urahnen, denen die Urenkel das Resultat nachsprachen. Und da fragt sich's weiter, ob diejenigen, welche die Vergleichung anstellten und die Ähnlichkeit fanden, Enkel oder Urahnen, überhaupt zu einer solchen Monumentalkritik befähigt, ob sie mit scharfem Blicke und unbefangenem Geiste ausgerüstet, oder ob sie, unfähig bei oberflächlicher Ähnlichkeit der verglichenen Werke deren tiefe, ja grundsätzliche Verschiedenheit wahrzunehmen, befangen waren von jenem stolzen Wahne der Aegypter, der nur zu viele alte Griechen und moderne Aegyptophilen verblendet hat, von dem Trugschluß: die Jahrtausende alte aegyptische Cultur bedinge eine Abhängigkeit jüngerer Culturvölker. Für die Annahme der Unbefangenheit und Urteilsfähigkeit der aegyptischen Priester Diodor's läßt sich durchaus Nichts geltend machen, für die Annahme vom Gegentheil spricht nicht allein die größere Wahrscheinlichkeit, sondern die Analogie heutiger Urteile über erhaltene altgriechische Werke, die, so verschieden sie auch in vielen Punkten von den aegyptischen sein mögen, dennoch nur zu oft von Nichtkennern für aegyptisch oder den aegyptischen gleich gehalten werden.

Nicht das geringste mehr, eher noch etwas weniger als durch dies Urteil der Aegypter wird durch die anderen „Urteile der Alten", d. h. durch die Stellen des Pausanias und Strabon bewiesen. Denn, wenngleich dieselben zum Theil (denn zum andern Theil schiebt man dem Pausanias seine eigene Meinung unter) wirklich genau das aussagen, was die aegyptische Partei bewiesen haben will, so können

wir hier, wo der Schriftsteller nicht die Ansicht Dritter wiedergiebt, deren Urteilsfähigkeit nicht unmittelbar gewogen werden kann, sondern wo er seine eigene Einsicht und Meinung ausspricht, ganz genau controliren, wie viel diese Einsicht und Meinung werth sei. Nun steht das Urteil über Pausanias so ziemlich allgemein dahin fest, daß er als ein bloßer gutherziger Reisehandbuchschreiber aufzufassen sei, der freilich mit offenem Blick und großer Liebe zu seinem Gegenstande, aber mit sehr mäßigem Verstande und eben so mäßiger Gelehrsamkeit arbeitet, ein Mann, der sich namentlich durch zwei Mängel auszeichnet, einerseits durch kritiklose Leichtgläubigkeit in Beziehung auf alles alterthümlich Sagenhafte und andererseits durch große Gleichgiltigkeit in Beziehung auf das eigentlich Künstlerische der von ihm gesehenen Kunstwerke, ein Schriftsteller, der, überwiegend mit der Beschreibung von Kunstwerken beschäftigt, in seinem ganzen langen Werke nicht ein einziges selbständig durchdachtes Kunsturteil abgiebt, nicht eine einzige nur halbwegs scharfe Kunstkritik ausspricht, ein Schriftsteller endlich, dessen Berichte grade über alterthümliche Kunstwerke, ihre Zeit, ihre Meister zum größten Theile auf den Aussagen der Fremdenführer und Lohnlakaien in den verschiedenen Städten Griechenlands, also auf der denkbar schlechtesten Autorität beruhen. Lassen wir aber auch das auf sich beruhen, so fragt es sich, was denn Pausanias eigentlich aussagt. An einer Stelle seines Reisehandbuchs (IV, 32) erzählt er von dreien Bildern des Hermes, Theseus und Herakles im Gymnasium von Messene und sagt, sie seien „Werke aegyptischer Männer". Wollen wir hier nun auch außer Anschlag lassen, daß nach einer durchaus nicht unwahrscheinlichen Vermuthung der Text des Pausanias verderbt sei, und daß er in der That diese Werke vielmehr als solche „einheimischer" anstatt „aegyptischer" Männer bezeichnet hat (denn Wesen der griechischen Mythologie können alte aegyptische Künstler, die allein hier von irgend einer Bedeutung sein würden, offenbar nicht verfertigt haben), so ist wohl zu beachten, daß Pausanias diese Werke auch keineswegs als alt bezeichnet; waren sie aber aus der Zeit Hadrians, welcher das Gymnasium gründete, in welchem sie standen, so beweisen sie, auch wenn sie aegyptisch waren, für die älteste griechische Kunst natürlich durchaus Nichts, grade so wenig wie das eine oder das andere Bild des Antinous, des Lieblings Hadrians von aegyptischen Bildhauern, das wir noch besitzen.

Eben so nichtsbeweisend ist eine zweite Stelle (II, 19) die gänzlich übergangen werden könnte, wenn nicht von der anderen Seite Gewicht auf dieselbe gelegt worden wäre. Pausanias redet hier nämlich von einem alten Holzbilde des Apollon, das Danaos in Argos aufgestellt haben soll, und fügt hinzu: ich glaube, daß damals (zur fabelhaften Zeit des Danaos) alle Bilder von Holz gewesen sind, und besonders die aegyptischen. Nehmen wir die Thatsache als richtig an, obwohl auch sie noch Zweifel zulässt, so würde sie für die Frage, um die es sich hier handelt, doch nur dann Bedeutung gewinnen, wenn wir Pausanias' Ausspruch mit Thiersch (Epochen S. 43, Note 33) auf aegyptische Holzbilder in Griechenland beziehen dürften, was zu thun jedoch bare Willkür ist.

Anders verhält es sich mit den Stellen, in denen Pausanias Werke, die er in Grichenland sah, den aegyptischen ähnlich nennt. So wenn er 1, 42 von zwei Bildern des Apollon zu Megara sagt: sie sind den aegyptischen Holzbildern sehr ähnlich (*τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις*). Das ist beinahe dasselbe

Urteil, welches man noch heutigen Tages selbst gebildete Laien vor altgriechischen Statuen, z. B. dem Apollon von Tenea (unten Fig. 8) aussprechen hören kann, nur daß Pausanias die beiden Bilder keineswegs einfach aegyptisch, sondern nur den aegyptischen „sehr ähnlich" nennt; daß Unterschiede vorhanden seien, fühlt selbst er heraus, aber er weiß sich nicht besser zu helfen um die steife Haltung, die schlanken Proportionen und dergleichen bei diesen Statuen zu bezeichnen, als daß er sie den aegyptischen „sehr ähnlich" nennt. Dieses Ringen nach einem Ausdruck zur Bezeichnung der alterthümlichsten Sculpturen in Griechenland tritt recht deutlich an einer andern Stelle hervor, wo der Perieget auch schließlich keinen andern Ausweg findet, als solch ein altes Werk als aegyptisch zu bezeichnen. Es handelt sich nämlich (VII, 5, 5) um ein altes Heraklesbild in Erythrae. Dies Bild, sagt Pausanias, „ist weder den sogenannten aeginetischen, noch den ältesten attischen ähnlich, sondern wenn irgend etwas anderes vollständig aegyptisch". Hier könnte man nun freilich aus der Unterscheidung, welche er zwischen aeginetischen und altattischen Werken aufgestellt, auf eine größere Begabung des Reisenden für Wahrnehmung feiner Stilunterschiede zu schliessen sich versucht fühlen, und deshalb seinen Ausspruch über die Ähnlichkeit der ältesten Werke mit Aegyptischem größeres Gewicht beilegen; aber es ist zu erinnern, daß nicht allein, soweit sich nach erhaltenen alten attischen und aeginetischen Werken urteilen läßt, deren Stilunterschied, so wie überhaupt derjenige zwischen der Kunst der verschiedenen Stämme ein sehr fühlbarer ist, sondern daß grade die Werke der Attiker und der Aegineten die beiden allgemein bekannten Hauptrichtungen der älteren Kunst darstellen. Deswegen redet Pausanias auch von den „sogenannten aeginetischen Werken" (*τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις*). Die aeginetische Kunst ist die am meisten entwickelte, alterthümlicher sind die ältesten attischen Werke, der Herakles in Erythrae war aber, das will Pausanias sagen, noch alterthümlicher. Dafür fehlt ihm eine gangbare Schulbezeichnung und er hilft sich mit aegyptischer Analogie.

Ganz dasselbe, was von dieser Vergleichung altgriechischer Werke mit aegyptischen bei Pausanias, gilt von der umgekehrten, übrigens nur ganz beiläufigen Vergleichung aegyptischer Reliefe mit etruskischen und sehr alterthümlich griechischen in einer Stelle des Geographen Strabon (17, p. 806). Es kommt dem Schriftsteller ganz augenscheinlich nur darauf an, seinen nicht in Aegypten gewesenen Lesern eine ungefähre Vorstellung von dem Stil der von ihm erwähnten Reliefe zu geben, und da sagt er: stellt sie euch vor wie etruskische oder wie uralt griechische, das ist Alles. Wer dem Geographen eine weitergreifende Absicht unterlegt, der thut ihm entschieden Unrecht.

Das sind die Stellen, in denen alte Schriftsteller von der Ähnlichkeit altgriechischer Werke mit aegyptischen reden. Wie überaus dürftig und fadenscheinig diese „Zeugnisse" sind, kann keinem Unbefangenen entgehn. Lassen wir sie also auf sich beruhen und wenden wir uns der zweiten Kategorie der angeblichen Beweise für die Abhängigkeit der alten griechischen Kunst von der aegyptischen zu, so erscheint es zweckmäßig, einen, wenn auch nur ganz flüchtigen Abstecher auf das Gebiet der Architektur zu machen. Auf diesem nämlich giebt es Denkmäler, welche auf den ersten Blick die Behauptung der Exoteriker schlagend zu rechtfertigen scheinen, während grade an ihnen die Hinfälligkeit dieser These sich besonders klar nachweisen läßt. Erstens giebt es auf griechischem Boden Pyramiden [2]).

Nun scheinen Pyramiden und aegyptische Bauform so gut wie correlate Begriffe zu sein; und dennoch ist erwiesen, daß diese pyramidenförmigen kleinen Bauwerke in Griechenland, abgesehen davon, daß sie nicht der Urzeit angehören, sowohl ihrem Zwecke wie ihrer baulichen Construction nach mit den Pyramiden Aegyptens nicht das mindeste gemein haben, so daß sie nur durch ihre anders motivirte äußere Form an jene, man darf wohl sagen zufällig, erinnern. Zweitens hat man gewisse aegyptische Säulen als Vorbilder der griechischen angesprochen, wohlgemerkt nicht die in Aegypten gewöhnlichen, welche von den griechischen gänzlich verschieden sind, sondern mehr vereinzelt daselbst vorkommende. So ein paar Säulen in der Vorhalle einer Grabgrotte in Beni Hassan in Mittelaegypten [3]), die man schlankweg als „protodorische“ bezeichnet hat, weil ihr Schaft mit 16 Canälen ohne Steg allerdings an die dorische Canellur erinnert. Aber auch nur diese Canellur, denn in allem Übrigen sind diese Säulen von Beni Hassan von den dorischen ganz verschieden: sie haben kein Capitell, dagegen eine Basis, zeigen andere Proportionen, geringere Verjüngung als die dorische Säule und keinerlei Entasis (Schwellung). Wie geringe Wahrscheinlichkeit also die Ableitung der dorischen Säule von diesem angeblichen Vorbild habe, muß einleuchten, um so mehr wenn man die anderen achteckigen Säulen von Beni Hassan und die aegyptischen Pfeilersäulen überhaupt zu vergleichen nicht vergißt. Das in Beni Hassan leider fehlende charakteristische dorische Echinoscapitèll glaubte man dagegen im Tempel von Karnak an Säulen gefunden zu haben, die wiederum in ihrem Schaft von den dorischen durchaus verschieden sind. Neuestens ist nun aber dargethan, daß dieses vermeintliche Capitell vielmehr die Basis der Säulen von Karnak darstellt, womit jede Möglichkeit der Vergleichung mit dorischen Säulen aufhört [4]).

Nicht oder wenigstens kaum anders und besser sieht es nun auf dem Gebiete der Plastik mit den Vergleichungen aegyptischer und griechischer Werke und der Ableitung dieser aus jenen aus. Indem wir dieses nachzuweisen uns anschicken, müssen wir mit allem Nachdruck darauf bestehn, daß die Frage nach einem ursprünglichen Zusammenhange der griechischen Kunst mit der aegyptischen getrennt werde von der anderen nach etwaigen späteren Einflüssen der aegyptischen Kunst auf die schon vohandene Griechenlands. Denn diese späteren Einflüsse kann man immer noch als möglich gelten lassen, wenn man auch den ursprünglichen Zusammenhang mit aller Bestimmtheit läugnet. Was also zunächst diesen letzteren anlangt, wird vor Allem die gesammte Haltung der ältesten griechischen Statuen, wie sie uns Diodor (IV, 76.) u. A. beschreiben, geltend gemacht und für aegyptisch in Anspruch genommen. Daß bei diesen Bildwerken die Beine entweder fest neben einander standen, während die Arme grade am Körper herunterhingen und fest an demselben anlagen, daß endlich der Überlieferung nach bei den allerältesten (s. g. vordaedalischen) Holzbildern die Augen nicht als geöffnet dargestellt wurden, das gilt als ausgemacht aegyptisch, als der aegyptische Rhythmus Diodor's, während es offenbar Nichts ist, als die höchste Rohheit der aus heiligen Stämmen, Balken und Brettern hervorgegangenen Statuen. Dies dürfen wir mit um so größerer Zuversicht behaupten, da erwiesen ist, daß nicht allein manches Einzelne in diesen ältesten Holzbildern von den aegyptischen Statuen abweicht, sondern daß das Grundprincip der statuarischen Bildung des menschlichen Körpers in Aegypten und Griechenland verschieden war.

Diese Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der aegyptischen und der griechischen Kunst ist von mehren Seiten so klar und gründlich entwickelt worden [5]), daß es genügt, an dieser Stelle nur die leitenden Grundsätze hervorzuheben.

Die aegyptische Kunst geht in der Darstellung des menschlichen Körpers von einem *architectonischen Grundprincip* aus. Das zeigt sich schon zunächst äußerlich dadurch, daß die Statuen mit ihrem Rücken an Pilastern haften und so selbst materiell mit der Architektur zusammenhangen; in der älteren Zeit der originalen aegyptischen Plastik ist ein freistehendes Rundbild unerhört, und auch wo in späterer Zeit die Statue aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Pfeiler gelöst wird, bleibt dieser in zusammengezogener Gestalt als Stütze hinter dem Bilde stehen. Wäre nun die griechische Plastik von der aegyptischen angeregt, so müßte doch nothwendig das *Grundprincip* dieser sich zuerst in Griechenland wiederfinden. Dem aber ist nicht so, von einer Verbindung der Statue mit der Architektur ist in der ältesten griechischen Kunst nirgend eine Spur, die ältesten griechischen Werke sind *durchaus freistehende Rundbilder*, die sich also im obersten Bildungsprincip von den aegyptischen unterscheiden. Wo aber in *späterer* Zeit in Griechenland die menschliche Gestalt mit der Architektur in Verbindung gesetzt wird, wie in den Telamonen des Zeustempels in Agrigent und in den Karyatiden des Erechtheion in Athen (Fig. 65 a. b.), da geschieht dies wiederum in vollkommen anderer Weise als in Aegypten. Denn in Griechenland tritt in diesem Falle die menschliche Gestalt in architektonischer *Function* voll und ganz *an die Stelle* der freitragenden Säule oder des Pfeilers, während sie in Aegypten *niemals tragend fungirt*, sondern immer nur an den stützenden Pfeiler gleichsam wie ein rund herausgearbeitetes Relief *angelehnt* wird.

Weil aber die aegyptische Kunst in der Bildung der Statue mit Absicht und Bewußtsein von diesem architektonischen Grundprincip ausgeht, aus welchem die unbewegliche Ruhe als Consequenz folgt, so *hält die aegyptische Kunst an dieser absoluten Ruhe des stehenden oder sitzenden Rundbildes auch durch alle Jahrtausende ihres Bestandes unwandelbar fest.* Ein Übergang zu größerer Bewegtheit würde für die aegyptische Kunst keinen Fortschritt, sondern den Verlust und das Aufgeben ihres Grundprincips bezeichnen, also eine Entartung, einen Verfall. In Griechenland dagegen, wo von einem architektonischen Grundprincip in der Statue nie die Rede gewesen ist, wird die steife Haltung der allerältesten Bildwerke *sofort aufgegeben und mit der Darstellung einer größeren Bewegtheit vertauscht, sobald die junge Kunst sich zutraut, die Glieder auch in Bewegung darzustellen*, ein Fortschritt, der, wie wir später sehn werden, mythisch an den Namen des Daedalos angeknüpft wird.

Aber mehr noch; „die Architektur geht in ihren Grundlagen auf rein mechanische und mathematische Gesetze zurück, während der menschliche Körper zwar ebenfalls nach bestimmten regelmäßigen Proportionen gebaut ist, welche sich mathematisch gliedern lassen und gleichfalls ein mechanisches Gleichmaß bedingen, seine höhere Bedeutung aber doch erst dadurch erhält, daß er ein lebendiger mit Freiheit thätiger Organismus ist. Um es nun kurz zu sagen: *die Aegypter faßten den menschlichen Körper nur in seiner ersten Beziehung auf.* Denn es sei, daß die Figuren in der ruhigsten Haltung dastehn, oder daß

sie, wie in Reliefen und Gemälden sich in mannigfaltiger Thätigkeit zeigen, immer erhalten wir in den aegyptischen Kunstwerken nur das geometrische und mechanische Schema des Körpers" (Brunn). Von einer organischen Function der einzelnen Glieder und Theile des Körpers ist in aegyptischen Werken nicht die Rede, deshalb wird alle Musculatur, selbst bei der meisterhaften materiellen Technik, immer nur in abstract schematischer Weise gebildet, und deshalb erscheinen alle aegyptischen Werke wie versteinert, krystallisirt, erscheinen sie nicht steif, sondern starr, festgebannt, zu jeder anderen Bewegung als der grade dargestellten absolut unfähig.

Vergleichen wir nun die ältesten griechischen Werke, die wir vergleichen können, Werke, die freilich den alterältesten nicht zugezählt werden sollen, die aber weit älter sind, als diejenigen, in welchen die Aegyptophilen das aegyptische Bildungsprincip erkennen, so finden wir, was im Verlaufe dieser Darstellung genau nachgewiesen werden soll, das directe Gegentheil, das energische Streben nach organischer Bildung auf's schärfste ausgeprägt. Das Grundprincip oder, da dies mißverstanden werden kann, der Ausgangspunkt der griechischen Kunst liegt im Naturalismus, dies Grundprincip des Naturalismus und jenes Streben nach organischer Bildung führt in der älteren Kunst wohl zuweilen zur Übertreibung in der Darstellung der Function der Glieder und der Musculatur, setzt aber immer und ohne Ausnahme die Formgebung der ältesten griechischen Kunst in den bestimmtesten Gegensatz zu der schematisch abstracten Formgebung der aegyptischen, der sich überhaupt denken läßt. So steif deshalb auch manche altgriechische Statue vor uns dasteht, niemals ist sie starr wie eine aegyptische, immer erscheint ihre Haltung als eine willkürlich angenommene, welche aufgegeben und mit einer beliebigen Bewegung vertauscht werden könnte.

Und noch ein Punkt. Weil die aegyptische Kunst den menschlichen Körper nur nach seinem mechanisch-mathematischen Grundschema auffaßt und nach einer immer gleich bleibenden, festen Norm gestaltet, fehlt ihren Werken der Stempel der schöpferischen Künstlerindividualität größtentheils, wenn nicht ganz. Wenn die aegyptische Kunst an einem für sie normalen Bildungskanon festhält, so läßt dieser dem Belieben, der Anschauung des Künstlers keinen Raum; die aegyptischen Statuen sind wie mit Maschinen gearbeitet, und im Grunde waren auch die unfreien aegyptischen Werkmeister nur belebte Maschinen. Wir können deshalb wie Brunn bemerkt, ganzen Reihen aegyptischer Statuen gegenüber uns nicht veranlaßt fühlen nach den Meistern zu fragen, die sie gemacht haben, oder überhaupt daran zu denken, daß verschiedene Hände zu ihrer Herstellung thätig gewesen sein mögen, während dagegen schon bei den ältesten griechischen Werken überall die Individualität des künstlerischen Subjects hervortritt, und wir vor altgriechischen Werken sofort auf's natürlichste zu den Fragen nach ihrem Meister, der Schule und der Zeit, der sie angehören mögen, angeregt werden. Denn wir sehn in diesen Werken überall die Resultate der individuellen Anschauung, die Resultate und die Grenzen des individuellen Vermögens, wie dies weiterhin an den altgriechischen Werken nachgewiesen werden soll.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen möge noch darauf hingedeutet werden, daß die aegyptische Kunst, eben weil ihr der beste Theil des Individualismus abging, sich nicht scheute, zur Bezeichnung des Wesens der verschiedenen Götter

zur Thiersymbolik zu greifen, und zwar so, daß sie dem nicht charakterisirten Menschenkörper das symbolisch charakterisirende **Thierhaupt** aufsetzte. Wäre nun mit dem Götterthume selbst die plastische Darstellung der Göttergestalt aus Aegypten nach Griechenland gekommen, so müßte mit Nothwendigkeit auch die Thiersymbolik in der angedeuteten Art in die älteste griechische Kunst hinübergegangen sein. Das ist aber so wenig der Fall, daß grade das Umgekehrte in der griechischen Kunst stattfindet, und daß, wo sie zur Thiersymbolik greift, sie den Gott im thierischen Körper mit menschlichem Kopfe darstellt.

hliemann Troy and Mycenae

Aus dem vorstehend Entwickelten wird sich wohl mit hinlänglicher Klarheit ergeben, daß das Grundprincip der Kunst mit allen seinen obersten Consequenzen bei Aegyptern und Griechen ein verschiedenes und gegensätzliches war; ist dem aber so, so kann unbedingt von einem **fundamentalen** Zusammenhange beider, von einer Ableitung der jüngeren Kunst aus der älteren in ihren Anfängen nicht die Rede sein. Eine ganz andere Frage ist, ob wir Ursache haben, anzunehmen, daß in verhältnißmäßig späterer Zeit auf die griechische Kunst von der aegyptischen aus Einflüsse stattgefunden haben. Die Annahme solcher vergleichsweise späten Einflüsse aus der Zeit, nachdem Psammetich (um Ol. 30, 660 v. unserer Zeitrechnung) Aegypten dem Verkehr geöffnet hatte, von vorn herein von der Hand zu weisen liegt kein Grund vor; es kommt nur darauf an, im Einzelnen zu prüfen, ob sie wirklich sichtbar und nachweisbar sind, und wie weit sie sich erstrecken.

In älterer Zeit nun hat man dieselben in folgenden Stücken nachweisen zu können vermeint.

Erstens in der **Gesichtsbildung**. Die Richtigkeit dieser Beobachtung darf man ganz unbedingt bestreiten, und es wird genügen auf die in Fig. 1. abgebildeten Monumente, einen Isiskopf von einem Mumienkasten in Leipzig aus der besten Zeit der aegyptischen Kunst und zwei Exemplare eines Athenekopfes von alten attischen Tetradrachmen,



Fig. 1. Isiskopf vom Leipziger Mumienkasten und Athenekopf von attischen Silbermünzen.

Monumente, deren vollkommene Aehnlichkeit von einem der ersten Vorkämpfer der Exoteriker, Thiersch (Epochen S. 28, Note 17) mit allem Nachdruck behauptet worden ist, zu verweisen, um Jeden der zu sehn versteht zu überzeugen, wie verkehrt hier beobachtet worden. Die Gesichtstypen in den Werken beider Völker sind, wie in diesen Beispielen, durchaus national und haben eben deshalb Nichts mit einander zu schaffen.

Zweitens hat man die Proportionen als übereinstimmend in Anspruch genommen. Auch diese Beobachtung, welche, was das Verhältniß der Schulter- zur Beckenbreite anlangt, noch neuestens wiederholt worden, ist theils irrig, theils

nicht schlagend. In den aegyptischen Proportionen tritt als das charakteristisch Auffallende bei grosser Schlankheit der ganzen Gestalt die Breite und Stärke der oberen, die Schmalheit der unteren Partien hervor. Die Schultern sitzen höher und sind breiter, die Hüften schmaler, der Leib ist gestreckter, als wir es in der Natur wenigstens der europäischen Menschheit finden, so daß wir hier wohl eine Rasseneigenthümlichkeit der alten Aegypter anerkennen müssen, welche von ihrer bildenden Kunst selbst bis zum Fehlerhaften stark hervorgehoben ist. Diese auffallenden Proportionen finden sich nun in altgriechischen Werken entweder gar nicht, oder sie finden sich niemals zusammen wieder; wo die altgriechischen Statuen in schlanken Proportionen gebildet sind, wie z. B. der Apollon von Tenea (Fig. 8), da haben sie schmale, auffallend tief hangende Schultern, wo sie dagegen breite und höher sitzende Schultern haben, wie z. B. die Figuren der ältesten selinuntischen Metopen (Fig. 6), da sind sie durchweg in sehr kurzen und gedrungenen Proportionen gehalten.

Drittens wird die Gewandung geltend gemacht; aber wiederum mit Unrecht. Denn sowohl die Tracht an sich ist eine wesentlich verschiedene, wie auch die künstlerische Darstellung und Behandlung. Allerdings fehlt den ältesten griechischen Gewandstatuen wie allen aegyptischen dasjenige, was man freie Drapirung zu nennen pflegt, allerdings sind die Gestalten von ihren Gewändern nur umhüllt, in dieselben nur gekleidet; aber während die aegyptische Kunst ihrem abstract schematischen Principe getreu, selbst wo sie Falten bildet, auf den Gewandstoff an sich so wenig Rücksicht nimmt, daß sie ihn überall wie einen elastischen Stoff auf's engste an die Formen des Körpers anlegt oder wie angezogen darstellt, so sehr, daß wir die Gewandung vielfach nur an ihren Enden und Kanten, nicht aber in ihrer den Körper deckenden Fläche zu erkennen vermögen, zeichnet sich die ältere griechische Kunst, ebenfalls gemäss ihrem Grundprincipe des Naturalismus, durch eine mit der größten Sorgfalt und dem größten Fleiße gearbeitete Darstellung des Gewandstoffes und durch eine bestimmt charakterisirte Unterscheidung der verschiedenen, dickeren und dünneren, leichteren und schwereren Gewandstoffe aus.

Unter diesen Umständen kann natürlich auf ganz einzelne Besonderheiten, die, oberflächlich angesehn, an Aegyptisches erinnern, die sich aber ungezwungen ohne aegyptische Einflüsse erklären lassen, durchaus kein Gewicht fallen. So entsteht z. B. der grade herabfallende Streifen an den Gewändern alter Athenestatuen (z. B. der aeginetischen Fig. 15 u. 16, oder der nachgeahmt alten in Dresden Fig. 38), den man als aegyptisch angesprochen hat, auf die einfachste Weise aus dem Zusammennehmen des weiten Gewandes von beiden Seiten her und sein Aufziehn unter die Gürtung. Um so geringeres Gewicht aber haben diese Einzelheiten, da sie nicht einmal mit irgend einer Consequenz auftreten, welche doch wahrnehmbar sein müßte, wo Formen des wirklichen Lebens von einem Volke auf das andere übergegangen sind. Gegenüber diesen einzelnen Ähnlichkeiten in der Gewandung finden wir aber z. B. in der Haartracht die größten Verschiedenheiten und Gegensätze.

Neuerdings hat man noch folgende Punkte hervorgehoben[6]). Erstens das Anliegen der Hände bei den ältesten auf uns gekommenen Marmorstatuen, während doch schon die älteren s. g. daedalischen Holzbilder erhobene Hände hatten. Ehe man aber für diesen Rückfall aegyptische Einflüsse geltend macht, sollte man

erwägen, ob er sich nicht viel einfacher und näher aus der Schwierigkeit einer neuen Technik erklärt, die in der viel bequemeren alten lange überwunden sein mochte. Zweitens das Vortreten des linken Fußes bei altgriechischen wie bei aegyptischen Werken. Hier sind zunächst die auf dem Gebiete der griechischen Kunst beigebrachten Beispiele um alle diejenigen zu mindern, bei denen es sich um eine lebhafte Bewegung handelt, die, wie z. B. das Speerschwingen oder der Bogenschuß ein Vortreten mit dem linken Fuße an sich nothwendig machen. Was aber sodann die mit vortretendem linkem Fuße ruhig stehenden Statuen anlangt, so fragt es sich einerseits, ob nicht eine solche Stellung die natürliche, physiologisch begründete ist, andererseits, ob dieselbe für die aegyptische Kunst irgend eine besondere Bedeutung hatte und deswegen festgehalten worden ist. Denn wenn dies nicht der Fall war, so sieht man nicht ein, warum nicht die Griechen eben so zufällig auf dieselbe gekommen sein sollten, wie die Aegypter. Drittens schräg gegen die Nase geneigte Augen. Das solche vorkommen, ist nicht zu läugnen [7]), daß aber hierin irgend eine Consequenz vorliege, muss in Abrede gestellt werden. Und ungefähr dasselbe gilt von der vierten Beobachtung der in alterthümlichen Werken zu hoch sitzenden Ohren; auch darin ist einerseits keine volle Consequenz, andererseits läßt sich die Thatsache tiefer herab verfolgen als aegyptische Einflüsse jemals auf die griechische Kunst eingewirkt haben können [8]).

Sollten aber trotz allen diesen Gegenbemerkungen gewisse Ähnlichkeiten im Einzelnen zwischen aegyptischen und altgriechischen Sculpturwerken vorhanden sein, so fragt es sich, was daraus folge. Da sagt nun einer unserer vorzüglichsten Forscher (Welcker, Griech. Götterlehre II. 102): „es ist nicht unmöglich, daß, so unabhängig hellenisch auch von Anfang an die Götterbilder waren, doch auf die früheste Ausführung in Marmor der Anblick der aegyptischen Steinbilder in einigen Dingen, die sich trotz aller charakteristischen Verschiedenheiten anwenden und nachahmen ließen, Einfluß gehabt haben.“ Hier möchte nur bedenklich sein, daß man das Motiv nicht erkennt, aus welchem die Griechen, sei es in an sich gleichgiltigen Dingen, sei es in der Steifheit und Starrheit nachgeahmt haben sollten, ohne das wahrhaft Imposante der aegyptischen Kunst, die grandiose Einförmigkeit in der Wiederholung fast identischer Statuen nachzuahmen. Ein Anderer meint, auch ohne nähere Motivirung, es sei möglich, daß die Merkmale eines nicht im Ursprunge der griechischen Kunst begründeten, aber in deren Fortgang eingreifenden aegyptischen Einflusses sich annehmen lassen, während ein Dritter von einem Zurücksinken der ältesten Steinbilder in eine vor Daedalos (bei Holzbildern) übliche Haltung unter aegyptischem Einflusse redet, wo es, wie oben gesagt, wenigstens eben so nahe liegt, die neue Technick der Marmorsculptur für den Rückfall in weniger bewegte Composition verantwortlich zu machen. Kurz, es ist bis auf diesen Tag Nichts vorgebracht, was bewiese, daß die Ähnlichkeiten griechischer und aegyptischer Werke, auch wenn sie wirklich in höherem Grade vorhanden wären, als sie es sind, aus einem inneren Zusammenhange beider, aus der Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der aegyptischen abzuleiten wäre, da Ähnlichkeiten, die zum Theil bedeutender sind als die hier besprochenen, in Kunstwerken von Völkern heraustreten, die durch Raum und Zeit so weit getrennt sind, wie auf unserem Planeten überhaupt Etwas getrennt sein kann, und da diese Ähnlichkeiten

sich finden müssen, weil es sich überall um menschliche Dinge und um menschliche Werke handelt, welche in ihrer Entwickelung gewisse Parallelen bieten müssen, indem sie in ihrer Quelle Paralleles und Verwandtes haben.

Wir brechen hier ab ohne den Vertheidigern der Ableitung des Griechischen aus Aegypten auf die weiteren Gebiete des staatlichen und geselligen Lebens, der Religion und Mythologie zu folgen, auf denen wir sie überall mit den gleichen Waffen: unbedingtem Glauben an die Meinungen der Alten, Identificirung des Ähnlichen kämpfend und in derselben Methode des Synkretismus befangen wiederfinden würden[9]). Wir dürfen ihnen zu folgen verzichten, nicht allein weil die hier bezeichneten Gebiete ausserhalb des Bereichs unserer Aufgabe liegen, sondern besonders deshalb, weil die moderne Forschung über die ältesten Perioden des Menschengeschlechts uns die Griechen im Zusammenhange mit ganz anderen Urelementen und die Wurzeln der griechischen Cultur in ganz anderem Boden kennen gelehrt hat.

In einem wesentlich verschiedenen Verhältnisse nämlich als zu Aegypten steht Griechenland zu Asien. Weniger die Thatsache, daß das hellenische Volk als Zweig der großen indogermanischen Völkerfamilie seine Urheimath in Hochasien gehabt, von der aus es sich nach Westen verbreitete, und daß die Trennung dieser Familie in einzelne Zweige zu einer chronologisch allerdings nicht zu bestimmenden Zeit vor sich ging, in welcher die gemeinsame Cultur bereits eine bestimmte Ausdehnung, und zwar keinesweg eine geringe, erreicht hatte, weniger diese Thatsache, als vielmehr die zweite eines vielfältigen Verkehrs auch mit den Völkern, welche, aus anderer Wurzel abgeleitet, neben den Griechen die Küsten Kleinasiens besetzt hatten, sowie weiterhin mit Nationen im Innern des Welttheiles, ist für die Entwickelung der Kunst wie der gesammten Cultur von einschneidender Wichtigkeit gewesen, mag dieser Verkehr durch die kleinasiatischen Ionier vermittelt worden sein, oder unmittelbar zwischen den Griechen der westlichen Halbinsel und diesen fremden Stämmen, namentlich den Phoenikern, Assyrern und Babyloniern, dann auch den Lykiern, Phrygern und Persern stattgefunden haben.

Von einer allgemeinen und principiellen Ablehnung der Annahme, daß die Kunst der asiatischen Völker auf diejenige der Griechen von bestimmendem Einflusse gewesen sei, kann demnach nicht die Rede sein; wohl aber kommt es um so mehr darauf an, zu prüfen, wie weit dieser Einfluß reicht und in welche Periode der griechischen Kunst er fällt. Was das Erstere anlangt, so wird man gewiß nicht irren, wenn man die Behauptung, die griechische Kunst sei aus der asiatischen geradezu abzuleiten, als „der schönen Mutter schönere Tochter" zu betrachten, für irrig und für eine starke Übertreibung erklärt, um so mehr als auch diejenigen, die solches lehren, selbst weit davon entfernt sind, dasjenige, was der griechischen Kunst eigenthümlich ist, was ihren Charakter in ihrer eigentlichen Entwickelung und ihrem Bestande ausmacht, mit dem ganz verschiedenen Wesen irgend einer asiatischen Kunst in Verbindung zu bringen. Die ganze Lehre bezieht sich vielmehr und kann sich verständigerweise nur beziehen auf eine älteste Periode der Kunst auf griechischem Boden, deren Kunstübung als wesentlich in sich abgeschlossen erscheint, ihre Nachwirkungen freilich, das kann und soll nicht geläugnet werden, bis in relativ spätere Zeiten erstreckt, dennoch aber auf eine neue, mittlerweile aus anderen Keimen emporgewachsene eigenthümlich griechische Kunst nicht irgend-

wie bestimmend eingewirkt hat. Soweit unsere Forschungen bisher reichen, ist es hauptsächlich die vom 13. Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung bis in die zweite Hälfte des siebenten blühende, dann jäh zu Grunde gegangene assyrische Kunst gewesen, deren scharf ausgeprägter stilistischer Carakter nicht allein auf die Kunst der Perser, sondern, vielleicht durch dieser, vielleicht auch durch syrophoenikischer Stämme Vermittelung, auf die Kunst auf griechischem Boden eingewirkt hat, beginnend in einer Zeit, deren Entfernung wir nicht mehr zu berechnen im Stande sind, in dauerndem Einflusse geblieben, wer kann sagen wie viele Jahrhunderte lang, gewiß aber nicht direct bestimmend fortwirkend lange über ihren eigenen Untergang hinaus, so daß die fremde Färbung im Stil griechischer Monumente immer blasser und blasser wird, und endlich in denjenigen Hervorbringungen griechischen Meißels, auch den ältesten, von denen sich eine ununterbrochene Entwickelung bis zur höchsten Blüthe fortsetzt, ganz entschieden nicht mehr wahrnehmbar ist. Der Charakter aber der assyrischen Kunst beruht auf der Stilisirung, d. h. in dem bewußten und absichtsvollen Hinausgehn über die Wiedergabe der in der Natur wahrgenommenen Formen, also in einem Verfahren, welches dem unseren in der Darstellung der heraldischen Wappenthiere der Hauptsache nach entspricht. Und zwar, wie es scheint, auch dem Motive nach, nämlich zu Gunsten der Ornamentik. Denn die assyrische Kunst, besonders aber die assyrische Sculptur, erscheint ihrem Wesen nach durchaus als ornamental und ist, sie schaffe flache Reliefe zur Decoration der glatten Wände oder jene Dreivierttheilsrundbilder, wie die geflügelten Stiere und Löwen zur Decoration des Wand- oder Thürpfeilers, grade so wie die aegyptische ursprünglich und principiell mit der Architektur verbunden [11]). Vermöge ihrer primitiven und fast nie gelösten Verbindung mit der Architektur (oder mit deren untergeordneten Nebenarten der Geräth- und Gefäßbildnerei) erscheint nun die assyrische Kunst von den stilistischen Principien der Architektonik bedingt und beherrscht wie die aegyptische, gegen diese Principien würde sie durch einfachen Naturalismus der Formgebung verstossen. Und so wird denn unter der Hand der assyrischen Bildhauer fast jede Form zum Ornament oder im Sinne der Ornamentik umgestaltet, das Nackte wie die Gewandung, das Haar, nicht nur am menschlichen Haupt und Bart, an den Mähnen und Schweifen der Pferde, wo man in künstlich regelmäßigem Locken- und Flechtwerk an Wiedergabe der Wirklichkeit denken könnte, sondern auch an den Körpern wilder Thiere, die Musculatur, Sehnen und Adern, fast jede Hautfalte am Thierkörper, ja selbst an einem Stab aufgereihte Zwiebeln oder Heuschrecken. Daß aber die assyrische Kunst nicht hinter dem Naturalismus zurückgeblieben ist, wie die aegyptische, sondern über denselben hinausging, davon dürfte der Grund darin zu suchen sein, daß, während die aegyptische Kunst durchaus hieratisch, die assyrische Kunst wesentlich höfisch ist. Während es demgemäß die Aufgabe der aegyptischen Kunst war, ihre Gestalten zu den schlichten Trägern einer symbolisch tiefsinnigen Religion zu machen, sollte die assyrische der förmlichen und conventionellen Pracht eines caeremoniell entwickelten Herrscher- und Hoflebens entsprechen, dessen Schauplätze, die weiten Paläste, sie zu decoriren hatte. Daher die Tendenz zu feierlicher, wohlgeordneter, so zu sagen, caeremonieller Zierlichkeit in der ganzen Formgebung, welche vermöge der, wie gesagt, ursprünglichen Verbindung mit einer großen

und prächtigen Architektonik mit Nothwendigkeit zu jener ernsten Stilisirung führen mußte, welche als das Grundprincip der assyrischen Sculptur erscheint, während die große Kräftigkeit der Formgebung sich daraus wenigstens mit erklären mag, daß die größte Masse der Sculpturen das Innere nur mit gebrochenem Lichte beleuchteter Baulichkeiten schmückte.

Wenn es nun gilt den Kreis von Monumenten auf griechischem Boden, auf den wir einen maßgebenden Einfluß assyrischer Kunstübung anzunehmen haben, genauer zu bezeichnen, als dies im Vorstehenden bereits geschehn ist, so haben wir außer den mykenaeischen Löwen und der ältesten Vasenmalerei mit ihrer reihenweisen Darstellung entschieden stilisirter Thiergestalten zunächst das eine und das andere Moment in der von Homer geschilderten Kunst des heroischen Zeitalters zu nennen. Mit dieser stehn dann wieder einige Monumente der frühesten reinhistorischen Kunst (namentlich die Lade des Kypselos) in mehr als einer Rücksicht in Verbindung, und diese finden ihrerseits in manchen Hervorbringungen der fortgeschritteneren archaischen Vasenmalerei, die in ihren Gegenständen schon fast ausschließlich griechisch geworden ist (z. B. der Françoisvase), ihre Analogien. Nehmen wir nun aber auch bei allen diesen Denkmälern eine Abhängigkeit von den Impulsen assyrisch-orientalischer Kunst an, so wird sich doch nicht läugnen lassen, daß einerseits diese Einflüsse immer mittelbarer werden, was auch von einer nicht geringen Zahl von ursprünglich assyrischen, von der griechischen Kunst aufgenommenen und weiter entwickelten, in dieser weiteren Entwickelung nie aufgegebenen Ornamenten gilt, und daß sie andererseits diesseit der Grenze des sechsten Jahrhunderts oder wenigstens seiner zweiten Hälfte kaum noch wahrzunehmen, folglich in einem Zeitalter beschlossen sind, welches gegenüber der aus neuen Anfängen emporblühenden eigentlichen griechischen Kunstübung kaum als deren zugehörige älteste Periode gelten kann. Auf dem Gebiete der Plastik scheint der Beginn der neuen, vom Orient unabhängigen Periode durch das Auftreten des freistehenden Rundbildes, der Statue im eigentlichen Sinne bezeichnet zu sein, da eine solche weder Aegypten noch, sehr vereinzelte Ausnahmen abgerechnet (s. Note 11), Assyrien kennt. Diejenige griechische Kunst aber, welche sich in ununterbrochener Folge und organischer Entwickelung bis in die nationale Blüthezeit fortsetzt, geht in der Plastik wesentlich von der Statue als dem frei im Tempel stehenden Cultusbilde aus, nicht von der architektonischen Sculptur, und sie verbindet sich mit der Architektur in freier Weise wieder erst zu einer Zeit, wo ihr Grundprincip des Naturalismus viel zu tief durchgebildet war, als daß die Architektur es hätte verändern und der Plastik mehr als den Raum und Rahmen bieten können, in den hinein sie ihre freien Schöpfungen componirt.

Und Ähnliches wie von dem Verhältniß der griechischen Kunst zu derjenigen Assyriens gilt von demjenigen zu der Kunst der Nachbarvölker, besonders der Phryger und Lykier. Je mehr die Möglichkeit einer inneren Verwandtschaft mancher Erscheinungen der griechischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der fremdländischen anerkannt wird, um so mehr erscheint es als Pflicht, die Wahrscheinlichkeit und Thatsächlichkeit dieser Verwandtschaft in jedem Falle auf's schärfste zu untersuchen, nicht aber in zufahriger Weise sofort aus jeder äußerlichen Ähnlichkeit auf inneren Zusammenhang zu schließen. Eine nüchterne und besonnene Kritik wird immer zuerst versuchen, ob sich die einzelnen Phasen der

Entwickelung der griechischen Kunst ungezwungen aus sich selbst und aus dem ganzen Entwickelungsgange erklären lassen, und zu der Annahme fremder Einflüsse erst dann greifen, wenn diese Erklärung nicht mehr ausreicht.

ZWEITES CAPITEL.

Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland.

Nachdem durch das Bisherige das Feld unserer Forschung gesäubert ist und die Grundsätze unserer Kritik dargelegt sind, wenden wir uns jetzt zu der Betrachtung der ältesten sagenhaften Kunst in Griechenland, mit der wir die Geschichte der Plastik zu eröffnen haben, da, wie im Eingange des vorigen Capitels hervorgehoben worden, alle Sage als Sage, d. h. als Tradition im Gegensatze zur Erfindung und zum Märchen historische Elemente enthält oder sich an Thatsächliches anlehnt.

Indem wir es also mit Nachrichten zunächst über uralte Bauthätigkeit und Metallbildnerei daemonisch-mythischer Kunstinnungen zu thun haben, welche der Form nach durchaus sagenhaft sind, und denen sich ähnliche Sagen über alte Holzbildnerei anschließen, soll versucht werden, den thatsächlichen Kern dieser Überlieferungen festzustellen.

Als mythische Bauhandwerker werden uns von nicht wenigen Alten die Kyklopen genannt, von denen die Sage berichtet, daß Proitos, der Herrscher von Tiryns, ihrer sieben aus Lykien zur Ummauerung seiner Burg und Stadt herbeigeholt habe. Schon Homer erwähnt (Il. 2, 559) „die ummauerte Tiryns“, und in anderen Quellen heißen auch die Mauern von Argos und Mykenae Werke der Kyklopen. Bei diesen Kyklopen ist weder an die homerischen auf Trinakria zu denken noch an die blitzeschmiedenden Hesiod's, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften zu fassen, welcher als das Gemeinsame der homerischen und hesiodischen Kyklopen erscheint. In den Sagen verschiedener Völker werden die gewaltigen Bauten einer längst vergangenen Zeit, gegen die wir selbst uns zwerghaft erscheinen, als Werke der Riesen aufgefaßt, so auch hier: diese mauerbauenden Klyklopen sind riesenhafte Bauleute der Urzeit. Daß sie in der Sage aus Lykien, nach weniger guter Überlieferung aus Thrakien, herbeigeholt werden, kann sehr wohl einen historischen Kern haben, denn Lykien war ein Land, in welchem sich griechische Cultur mit der des Orients vielfach berührte, so daß der Zusammenhang zwischen Hellas und Asien grade hier thatsächlich vermittelt erscheint. Dies auch im vorliegenden Falle anzunehmen, veranlaßt besonders der Umstand, daß in ornamentalen Einzelheiten dieser uralten Riesenwerke, namentlich an dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mykenae, welches

richtiger als Grabgebäude erklärt ist, Formen hervortreten, die, unbedingt ungriechisch, in Formen der persepolitanischen und weiterhin der assyrischen Architektur ihre sehr nahen Analogien finden. Damit braucht aber die Sage keineswegs so gefaßt zu werden, als seien alle hier in Rede stehenden, über den ganzen Boden von Griechenland, Kleinasien und den größten Theil Italiens zerstreuten Bauwerke von orientalischen Werkmeistern ausgegangen; sie mögen vom Orient aus angeregt worden sein, sind aber ihrer Mehrzahl nach unzweifelhaft Werke der Landeseinwohner, weshalb die alte Überlieferung sie auch als pelasgische bezeichnet. Denn alle Versuche zur Unterscheidung des Kyklopischen vom Pelasgischen sind als vollkommen verfehlt und nichtig erwiesen.

Es ist zweckmäßig erschienen, diese Sage von den mauerbauenden Kyklopen, auf welche der Glaube des Alterthums auch plastische Werke, die mykenaeischen Löwen (s. Fig. 2) und (Pausan. II, 20. 7) ein Medusenhaupt in Argos zurückführte, etwas näher darzustellen, obgleich die Geschichte der Baukunst von unseren Zwecken seitab liegt, weil in der Kyklopensage sich das Verhältniß der Überlieferung zu dem Kerne des Thatsächlichen mit Klarheit feststellen läßt. Das Thatsächliche sind die Werke selbst, die bis auf unsere Zeit gekommen sind, Mauern aus den gewaltigsten Werkstücken aufgeführt, von einer solchen imposanten Großartigkeit, daß schon Pausanias sie mit Recht würdig nennt, neben den aegyptischen Pyramiden angeführt zu werden. Über ihre Entstehung fehlte die genauere Kunde, und so wurden sie in der Sage zu Werken der Riesen. Aber diese Sage selbst hätte nicht entstehen können ohne das Vorhandensein und die Eigenthümlichkeit der Werke.

In ähnlicher Weise werden nun auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst daemonische Innungen in besonderer Beziehung auf Metallarbeit genannt. Erstens die Daktylen, d. h. Finger, welche der Kybele Allerlei in's Werk richteten. Local sind sie am phrygischen Ida, von woher uns auch drei Einzelnamen: Kelmis (der Treiber: Hammer), Damnameneus (der Bändiger: Zange) und Akmon (Ambos) überliefert werden, und in Kreta am Idagebirge, wo sie in der Fünfzahl auftreten. Die richtige Deutung derselben kannte schon das Alterthum: die Finger sind Künstler, deswegen wurden die alten daemonisirten Metallkünstler Finger, Kunstfinger genannt, ganz ähnlich wie andere mythische Künstler Eucheir oder Eupalamos, Wohlhand, Geschickthand hiessen. Neben ihnen erscheinen zweitens die Telchinen, ebenfalls uralte Metallarbeiter namentlich auf Rhodos in Ialysos, Kameiros und Lindos, aber auch auf Kreta und Kypros; sie machen dem Kronos die Harpe, dem Poseidon den Dreizack und sollen auch die ersten Götterbilder aus Metall verfertigt haben. Auch ihre Bedeutung ist schon von den Alten richtig erkannt, und als specielle Einzelnamen kommen unter anderen Chryson (Goldarbeiter), Argyron (Silberarbeiter) und Chalkon (Erzarbeiter) vor.

Obgleich wir nun keine Werke dieser mythischen Metallarbeiterinnungen haben, welche die Realität des Kernes der Sagen so beweisen, wie die Mauern von Tiryns und Mykenae das Geschichtliche in der Riesensage, so dürfen wir doch an der historischen Grundlage auch dieser Sage, an uralter Metallarbeit bei metallreichen Gebirgen um so weniger zweifeln, eine je bedeutendere Stelle grade die Metallbearbeitung unter den bildenden Künsten der ersten uns in den homerischen Gedichten genauer bezeugten geschichtlichen Epoche der griechischen

Kunst einnimmt. Manche Einzelheiten, wie z. B. die Nachricht über die von den Telchinen gefertigten Götterbilder, können wir natürlich so wenig näher controliren, wie wir im Stande sind die Zeit und die Ausdehnung der Periode, auf welche sich die Sage bezieht, auch nur annähernd zu bestimmen. Aber grade aus diesem Grunde haben wir auch kein Recht, diese Nachricht in ihrem Kern als unhistorisch zu verwerfen.

Ehe an diese daemonischen Gewerknamen ein menschlicher Collectivname ebenfalls mythischer Geltung, der eine andere Technik, die Holzschnitzerei, bedeutet, ehe Daedalos angefügt wird, sind die ältesten Götterbilder in's Auge zu fassen, da Daedalos bereits als Verbesserer derselben, als Reformator der frühesten Versuche der Kunst genannt wird. Denn an der Herstellung von Götterbildern machte die bildende Kunst der Sage nach ihre ersten Versuche. Diese Götterbilder, sofern sie menschliche Gestalten darstellten oder darstellen sollten, sind jedoch keineswegs die ältesten Cultusobjecte Griechenlands, vielmehr geht ihrem Auftreten eine, als die anikonische (bildlose) zu bezeichnende Periode unbekannter Dauer vorher [12]), in welcher die Cultusobjecte nur sichtbare Zeichen der göttlichen Gegenwart sein sollten, Gegenstände zum Theil reliquienartiger Natur, an welche sich der Cultus in mancherlei Caeremonien anlehnen konnte. Unbearbeitete Steine, Pfeiler, Säulen, Spitzsäulen, Balken und Bretter, diese letzteren aus den für heilig gehaltenen Bäumen hervorgegangen, waren diese ältesten Cultusobjecte.

Aus ihnen leitete man in früherer Zeit die menschlichen Götterbilder durch Vermittelung der Hermen ab, indem man annahm, daß, um das Zeichen in nähere Beziehung zur Gottheit zu bringen, man den Balken und Klötzen einzelne besonders bezeichnende Theile hinzugefügt habe, Köpfe von charakteristischer Form, Ansätze der Arme, an welche Kränze gehängt wurden, oder ganze Arme, welche die Attribute hielten. Diese nur scheinbar organische, in Wirklichkeit ganz mechanische Ansicht von dem allmäligen Werden der Statue ist jedoch weder in der Theorie scharf durchzuführen noch auch historisch nachweisbar. Im Gegentheile steht es zunächst als historische Thatsache fest, daß die anikonische Zeit eine bestimmt abgegrenzte war, und daß, sowie das Bedürfniß von Bildern erwachte, welche die Gottheiten darstellen sollten, und das kann nur unter dem Einflusse der das Götterthum rein menschlich darstellenden Sagenpoësie geschehn sein, alsbald an die Stelle der rohen Objekte vollständige Götterbilder traten. Mit dieser historischen Thatsache, welche zuerst nachgewiesen zu haben Thiersch's bleibendes Verdienst ist, wird sich auch die Theorie schließlich viel besser vertragen, als mit der Annahme der Herme als der Übergangsstufe zur ganzen Statue. Denn wer einmal das Bedürfniß fühlte, einen Kopf und Arme zu bilden, und wer diese bilden konnte, der konnte eben so gut auch noch Beine hinzufügen, und damit seinem Verlangen nach einem menschlich gestalteten Götterbilde genügen.

Die historische Thatsache aber des unvermittelten Übergangs der bildlosen Epoche in die ikonische, Götterbilder menschlich gestaltende, hat der orientalischen Partei ein so großes Räthsel geschienen, daß sie dieselbe nur aus der Annahme fremder Einflüsse erklären zu können geglaubt hat. Das ist nebst der schon berührten Fiction eines Jahrhunderte langen Stillstandes der Kunst der Keimpunkt

der ganzen fremdländischen Theorie. Und doch ist diese Thatsache so unerklärlich gar nicht, wenn man nur die Frage nicht dadurch verwirrt, daß man den unvermittelten Übergang zu einem ebenso plötzlichen macht, wenn man sich nur nicht einredet, die ältesten Götterbilder haben mehr geboten, als die allerroheste Andeutung der menschlichen Gestalt, wenn man endlich nur von allen den scheinbaren, verhältnißmäßig jungen Daten absieht, welche die Sage darbietet, indem sie die ältesten Götterbilder an diesen oder jenen Heros als Werkmeister oder Stifter anknüpft.

Die ältesten Götterbilder nun, welche auf spätere Zeit kamen, waren aus Holz geschnitzt (Xoana), nicht, wie man angenommen hat, weil der organische Stoff des lebendigen Holzes geeigneter erschien, zum Abbild der Gottheit, welches zugleich als ihr Sitz (ἕδος) betrachtet wurde, zu dienen, als der leblose und kalte Stein, denn unter den ältesten Cultobjecten waren eben so viele Steine wie Hölzer; sondern das weiche Holz wurde vorgezogen, weil es sich der Bearbeitung leichter darbot. Da man nun in den allermeisten Fällen weder die Meister dieser uralten Bilder noch die Zeit ihrer Entstehung kannte, oder selbst zu kennen vermeinte, und da sie zugleich als uralt für besonders heilig galten, so bezeichnet die Sage dieselben in verschiedenen Wendungen als vom Himmel gefallen (διοπετῆ). In anderen Fällen glaubte man alte Götterbilder auf die Stiftung und Weihung bestimmter Heroen und Heroinen, von Danaos an bis auf Orestes und Iphigenia zurückführen zu können, und in einem Falle, bei dem ältesten Bilde der Hera in Argos nannte man auch einen Künstler, Peirasos, Argos' Sohn. Wo sonst einzelnen Künstlern Bildwerke dieser ältesten Art beigelegt werden, geschieht dies erst durch Mißverständniß späterer sagenhafter und geschichtlicher Überlieferung, während diese Künstler aus Gründen, die ihrer Zeit angeführt werden sollen, ungleich später, selbst in historischer Zeit anzusetzen sind.

Die vordaedalischen Götterbilder, von deren einigen wir genauere Beschreibungen haben, werden uns geschildert als völlig gradestehend, mit ungetrennten Beinen, die Arme am Körper anliegend, die Augen geschlossen. Andere sind sitzend, wie eine Athenestatue in Troia, welche in der einen Hand Rocken und Spindel, in der anderen die Lanze hielt. Dass wir sie uns von grosser Rohheit zu denken haben, geht aus den Berichten über einzelne hervor, in denen die lächerliche Gestalt derselben hervorgehoben wird. An diese wunderliche Gestalt knüpfen sich dann wieder spätere Sagen, welche sie erklären wollen, z. B. dies und jenes Götterbild habe geschlossene Augen, weil es sie vor einem Frevel zugemacht habe, und was dergleichen mehr ist. Eine monumentale Anschauung von denselben und besonders von ihrem Stile vermögen wir uns nicht zu verschaffen. Wohl ist manches dieser alten Götterbilder in späteren Kunstwerken, namentlich in Vasenbildern, dargestellt, aber sowohl die genauere Betrachtung des Stils jedes einzelnen dieser Gemälde, wie namentlich die Vergleichung mehrer derselben gleichen Gegenstandes untereinander lehrt uns, daß die Maler eine genaue Darstellung ihres wirklichen Stils nicht gegeben haben, wahrscheinlich gar nicht geben wollten. Man kann sich daher höchstens ganz im Allgemeinen die Götterbilder der ältesten Zeit aus diesen späten Darstellungen vergegenwärtigen, und muß auch dies mit großer Vorsicht thun, um sich nicht falsche Eindrücke einzuprägen, welche dem Verständniß der weiteren Entwickelungen nur hinderlich sein können.

Als Verbesserer in der Darstellung der Holzbilder und als Reformator der Kunst wird Daedalos genannt. Der Name ist nicht als der persönliche eines Individuums, sondern als Appellativum und die Collectivbezeichnung des Holzschnitzens zu betrachten. Er ist abgeleitet von dem Zeitworte, welches „schnitzen, bildschnitzen" bedeutet (δαιδάλλειν), oder von der Bezeichnung der Holzbilder (ξόανα) als „Schnitzbilder" (δαίδαλα), wie dies schon Pausanias (9, 3, 2) richtig erkannte und wie es von den Neueren ziemlich allgemein anerkannt wird. Eine ähnliche Erkenntniß liegt in der Sage, welche Daedalos zum Sohne des Palamaon (Handmann) oder Eupalamos (Geschickthand, d. i. Handwerker) macht, und damit die Kunst als Spross des Handwerks bezeichnet. Endlich beweisen für die Richtigkeit dieser Annahme auch die weiten Reisen, welche die Sage Daedalos machen läßt, wenn sie ihn von Athen nach Kreta, von dort nach Sicilien oder nach Theben, Pisa und anderen Orten, endlich nach Aegypten führt, denn diese Sage, so bunt sie ausgeschmückt und so romanhaft sie aus allerlei Abenteuern motivirt ist, knüpft sich doch nur an das Vorhandensein von „Schnitzbildern" an den verschiedenen Orten. Wo diese waren, mußte doch auch der „Bildschnitzer" gewesen sein.

Hieraus ergiebt sich wie völlig nichtig jede chronologische Berechnung der Zeit des Daedalos sein muß, mag sie ihn zum Zeitgenossen des Minos und Theseus machen und ihn in das 14. Jahrhundert v. Chr. Geb. hinaufrücken oder ihn ein oder mehre Jahrhunderte später ansetzen. Nur das können wir aus Daedalos' Erwähnung in der Ilias (18, 591) schließen, daß die Periode der daedalischen Schnitzbilder, wie wir sie zu charakterisiren versuchen werden, geraume Zeit älter gewesen sein muß, als dieser Theil der Ilias, da Daedalos hier bereits rein persönlich mythisch geworden ist. Es wird sich ferner aber auch ergeben, daß es mißlich ist, dem Daedalos und der daedalischen Bildschnitzerei eine bestimmte Heimath zuzuweisen. Allerdings setzt die Sage seinen Ausgangspunkt in Athen an, und Athen verflicht ihn in seine Königsgenealogie, aber das beweist nichts Anderes, als daß die Sage besonders in Athen ausgebildet wurde, und daß daedalische Bildschnitzerei in Attika in besonderem Ansehn stand. Dies war in der That der Fall, wie der Umstand zeigt, dass die Zunft der attischen Bildschnitzer und Bildhauer bis in die späte Zeit hinab ihr Geschlecht von Daedalos ableitet, und dass „Nachkommen des Daedalos" (Daedaliden) mit „altattischen Bildnern" gleichbedeutend gebraucht wird.

Mag nun aber auch der Name des Daedalos noch so sehr ein Appellativum, die Person des Künstlers durchaus mythisch sein, durchaus nicht mythisch, sondern vollkommen historisch ist die werkschaffende Thätigkeit der daedalischen Bildschnitzer. Sie ist eine Thatsache, welche durch mehre bis zu späten Jahrhunderten erhaltene, und von späten Schriftstellern gesehene und beschriebene Bildwerke bezeugt ist. Die grösste Zahl der einzeln auf Daedalos zurückgeführten, als seine echten Arbeiten geltenden Statuen führt uns Pausanias an, den einige andere Schriftsteller ergänzen, während daedalische Bildwerke, d. h. Bildwerke einer gewissen Stilart und Vollendung an anderen Stellen als eine Classe genannt werden, und demgemäß in ungleich größerer Menge vorhanden waren.

Als Material aller echten, das heißt ausdrücklich auf Daedalos' Namen zurückgeführten Bildwerke erscheint Holz, wie das schon in dem Namen des Künstlers gegeben ist; deshalb wird Daedalos auch als Erfinder der Instrumente

genannt, die zur Holzarbeit nöthig sind, nämlich der Säge, der Axt, des Bohrers, des Bleiloths, auch des Fischleims (Plin. 7, 198); als Gegenstände der Kunst des Daedalos werden die Götter genannt, zu denen auch der ein paar Mal gebildete Herakles zu rechnen ist. Hievon macht nur ein ausdrücklich auf Daedalos zurückgeführtes Kunstwerk eine Ausnahme, welches durch eine Erwähnung bei Homer besondere Wichtigkeit erhält, aber in manchem Betracht räthselhaft erscheint und sehr verschieden aufgefaßt worden ist [13]. Homer sagt nämlich in der Beschreibung der Reliefe, mit denen er Hephaestos den Schild des Achill schmücken läßt (Il. 18, 590 ff.):

Einen Reigen auch schuf der hinkende Feuerbeherrscher
Jenem gleich, den vordem in der vielbewohneten Knossos
Daedalos künstlich gemacht der lockigen Ariadne.
Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfraun
Tanzeten, all' einander die Händ' am Knöchel sich haltend.

Mehre antike Schriftsteller erwähnen dies Kunstwerk in sehr unbestimmter Weise, aber doch als Kunstwerk, und Pausanias giebt (9, 40, 2) an, daß der daedalische „Choros“ der Ariadne noch seiner Zeit in Knossos vorhanden war, und zwar als Relief von weißem Marmor. Obgleich nun die Echtheit dieses Reliefs in keiner Weise verbürgt, sein hohes Alter des Materials wegen höchlich verdächtig ist, so wird man doch, Alles wohl erwogen, nicht umhin können, das Vorbild des Reliefs, das Hephaestos machte, ebenfalls als ein Kunstwerk zu betrachten. Vielleicht können wir uns den in diesem Kunstwerke von Daedalos, d. h. von einem vorhomerischen Bildschnitzer dargestellten Reigen am besten durch ein altes Vasenbild (auf der Françoisvase, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto di corrisp. archeol. 4, 56) vergegenwärtigen, welches den Reigen des Theseus, der Ariadne und der attischen Jünglinge und Jungfrauen nach der Erlegung des Minotauros ganz der homerischen Schilderung gemäss darstellt. Am wahrscheinlichsten aber war dies Kunstwerk ein ornamentales Relief an einem hölzernen Geräthe, etwa an einer Tischplatte, und wurde dann später durch eine Copie in Marmor ersetzt, die ihre Analogie z. B. in den Reliefen des Kolotes am Tische im Tempel von Olympia findet. Daß die Verfertigung und Verzierung eines solchen Möbels durch einen Künstler, wie Daedalos in der Sage erscheint, nichts Anstößiges hat, wird sich aus der Betrachtung der homerischen Kunst ergeben, und daß man im Alterthum dem Daedalos gradezu die Anfertigung kunstreicher Mobilien zuschrieb, zeigt ein Sessel von Erz im Tempel der Athene Polias in Athen, den Pausanias (1, 27, 1) als ein Werk des Daedalos anführt.

Doch zurück zu den daedalischen Götterbildern. In Beziehung auf die Gestalt derselben ist uns wichtiger als die vereinzelte Notiz, daß der eine Herakles in Korinth nackt, die Aphrodite auf Delos eine Herme war, was uns über den Charakter der daedalischen Sculpturen im Allgemeinen berichtet wird. Daß sie noch roh und unschön waren, spricht nicht nur Platon (Hipp. Mai. p. 282), aus in den Worten: die Bildhauer behaupteten, daß Daedalos, wenn er zu seiner (Platons) Zeit solche Werke hätte arbeiten wollen, wie die von denen er den Namen habe, er sich lächerlich machen würde, sondern das bezeugen auch Andere, die sie als Beispiele der kleinen und häßlichen Anfänge benutzen, ja auch Pausanias, obgleich

er der Heiligkeit der daedalischen Cultbilder wegen „etwas Göttliches“ (ἐνθεόν τι) in ihnen wittert, nennt sie doch „wunderlich anzuschauen“. Der Fortschritt aber gegen die ältesten Bilder bestand darin, daß Daedalos an seinen Statuen die Augen öffnete, so daß sie zu blicken, die Füße trennte, so daß sie zu schreiten schienen. Deshalb rühmt die Sage an diesen Statuen auch die große Lebendigkeit in verschiedenen Ausdrücken, z. B. daß Herakles mit einem Steine nach seinem Bilde wirft, daß man sie binden muß, damit sie nicht davonlaufen und was dergleichen mehr ist. Daß von diesem Charakter der Lebendigkeit nur gegenüber der leblosen Steifheit der ältesten Bilder die Rede sein kann, versteht sich wohl von selbst; aber es geht aus dem, was uns von der Kunst des Daedalos erzählt wird, deutlich hervor, daß die griechische Plastik, sobald sie auch nur beginnt, die technischen Schwierigkeiten so weit zu überwinden, daß sie mit bewußter Absicht schaffen und gestalten kann, sich sofort dem Naturalismus zuwendet, welcher den schärfsten Gegensatz gegen jenen abstracten Schematismus bildet, der die aegyptische Kunst beherrscht. Dieser Gegensatz des Daedalischen gegen das Aegyptische ist übrigens auch geradezu in dem gegeben, was von dem Charakter daedalischer Bilder gesagt ist. In den aegyptischen Bildern liegen die Arme an, die Schenkel sind nicht rund herum ausgearbeitet und schreitend, sondern durch eine zwischen ihnen stehen gelassene Masse, den Rest des Pfeilers, gebunden. Schon deshalb müßte die Ansicht, welche die daedalische Kunst aus Aegypten ableitet, verworfen werden, wenn nicht obendrein selbst die wörtlich geglaubte Sage von Daedalos' Wanderung nach Aegypten, wo er den Phthatempel in Memphis erbaut und sein Bild darin aufgestellt haben soll, die Sage, welche die aegyptischen Priester dem Diodor erzählten (Diod. I, 98), gegen diese Ableitung bewiese. Denn selbst in dieser Sage kommt ja Daedalos nicht von Aegypten nach Griechenland, sondern geht von Griechenland nach Aegypten.

So zahlreich aber auch die Werke der alten Daedaliden in ganz Griechenland gewesen sein mögen, schon zu Pausanias' Zeit waren ihrer viele untergegangen, und bis auf unsere Zeit ist keines derselben gekommen, was bei dem Material auch nur durch ein halbes Wunder möglich wäre. Erhalten dagegen sind uns aus dieser vorhomerischen Epoche zwei eigenthümliche Steinsculpturen, die ältesten auf uns gekommenen Werke der bildenden Kunst auf griechischem Boden. Nämlich die Löwen am s. g. Löwenthor von Mykenae und die Niobe am Berge Sipylos unweit Magnesia.

Die mykenaeischen Löwen [14]), Fig. 2., die schon Pausanias, der sie wahrscheinlich noch ganz erhalten sah, als solche bezeichnet, während etliche Neuere aus ganz unzulänglichen Gründen andere Thiere, namentlich Wölfe, erkennen wollen, diese Löwen also bilden in starkem Halbrelief die architektonische Ornamentsculptur der grossen Platte, mit welcher eine dreieckige Öffnung über der Oberschwelle des Burgthors geschlossen ist. Das Material ist nicht etwa grüner Marmor, wie man gesagt hat, sondern derselbe graugelbe und feste Kalkstein, aus dem das Thor und die Mauer erbaut sind. Die Löwen, deren nach aussen gerichtet und der Materialersparniß wegen aus eigenen Stücken gearbeitet gewesene Köpfe abgebrochen sind, stehn ungefähr nach Art unserer Wappenthiere zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet, die von eigenthümlicher Form, vielbesprochen und künstlich, bis jetzt aber schwerlich genügend gedeutet ist, wohl als Wächter des

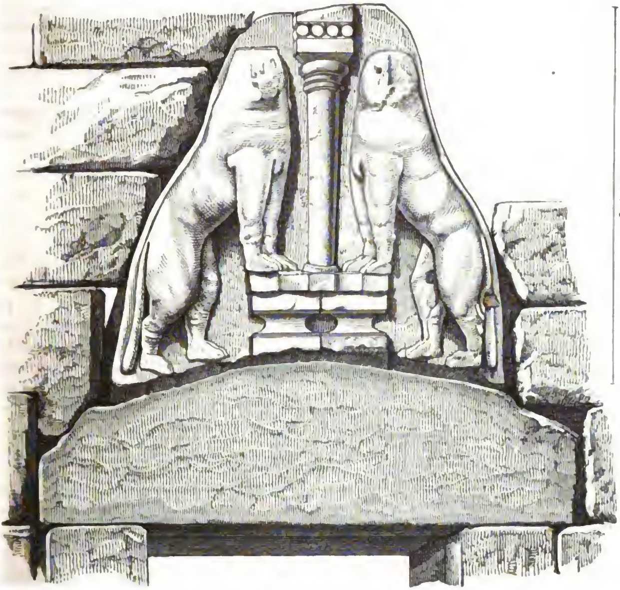


Fig. 2. Die mykenaeischen Löwen.

Stadtthores, in einer Bedeutung, die sie auch später haben, wo die Kunst sie paarweise gegen einander stellt. Wir dürfen annehmen, dass die Köpfe der Thiere, so weit es der Bildhauer vermochte, im grassen Ausdruck der Wuth dem Fremden und Feinde entgegen grinsend, dargestellt waren; die Körper sind im Ganzen mit nicht geringem Naturgefühl wenn auch nicht in allen Theilen correct gemeißelt, dennoch hat die Behandlung der Formen einerseits etwas Schlaffes und Weiches, während sich anderseits der Einfluß conventioneller Haltung, sogenannter Stilisirung in denselben fühlbar macht, d. h. absichtlicher Abweichung von der Natur, die sich aus der architektonischen Anlage und dem decorativen Zweck der Sculptur nicht nur begreift, sondern rechtfertigt. Sowie die Säule zwischen den Löwen ungriechisch ist und in ihrer Gliederung Elemente enthält, welche in der entwickelten griechischen Architektur nicht wieder vorkommen, so erinnern auch die Löwen, welche die Sage denselben, angeblich aus Lykien stammenden Kyklopen (s. oben S. 30) zuschreibt, welche die Mauer erbaut haben sollen, an fremden Stil und an den Zusammenhang mit der stilisirenden assyrischen Sculptur, auf den schon oben hingewiesen wurde, ohne gleichwohl rein assyrisch zu sein. Ob man nach

dem Allen diese urälteste Sculptur, für welche ein bestimmtes Datum zu berechnen unmöglich ist, gradezu als ein Product fremder Kunstübung auf griechischem Boden zu betrachten berechtigt sei, dürfte fraglich sein und hangt mit der Ansicht zusammen, die man sich über die Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters gebildet hat.

Die Niobe am Berge Sipylos, von der eine Abbildung nicht gegeben werden kann [15]), wird schon in der Ilias 24, 613 in folgenden, wenn auch eingeschobenen Versen erwähnt:

> Jetzo dort in den Felsen auf einsam bewanderten Berghöhn
> Sipylons . . . .
> Dort, obwohl durch die Götter ein Stein, fühlt jene ihr Leiden.

Auch spätere antike Schriftsteller kennen sie, halten sie aber zum Theil für ein Naturspiel, was freilich durch Untersuchungen neuerer Reisenden als augenfälliger Irrthum erwiesen ist. Am genauesten beschreibt Pausanias (1, 21, 5), mit dem Quintus Smyrnaeos (Posthom. 293 ff.) in auffallendem Grade übereinstimmt, das Bildwerk: „Diese Niobe, sagt er, sah ich als ich auf dem Berge Sipylos war; in der Nähe ist sie ein rauhes Gestein, das, wenn man nahe dabei steht, gar nicht das Bild einer Frau, weder das einer trauernden noch sonst einer darbietet; wenn man sich aber etwas weiter entfernt, meint man wirklich eine weinende und niedergebeugte Frau zu sehn.“ Alles dies wird durch das wieder aufgefundene und von mehren neueren Reisenden besuchte Bildwerk bestätigt, welches anderthalb Stunden von Magnesia 200′ hoch in einer vertieften Nische in Hochrelief aus dem lebendigen Felsen gemeißelt ist, und zwar der Art nur aus dem Groben, daß man die dreifach lebensgroße Figur nur in beträchtlicher Entfernung als das erkennt, was sie ist, eine sitzende Frau mit geneigtem Kopfe und über einander in den Schooß gelegten Händen in unverkennbarer, Homers Verse bestätigender Haltung der Trauer. Diese ist denn auch das bemerkenswertheste Moment zur Beurteilung des Stils dieser uralten Sculptur, welche leider bisher in so ungenügenden Zeichnungen bekannt ist, daß sie im Übrigen gradezu stillos scheinen könnte, so daß auch hier keine eingehendere Analyse gegeben werden kann [16]). Die ganze Art der Anbringung dieses Reliefs, obwohl auf griechischem Boden nicht unerhört, entspricht doch überwiegend orientalischer Sitte und findet in verschiedenen Gegenden Kleinasiens und des inneren Orients nicht wenige Parallelen. Dennoch wird man diese Niobe, die wirklich eine solche und nicht etwa eine verkannte phrygische Göttermutter ist, als ein griechisches Werk, als Arbeit der Magneten, eines von Urzeiten her grade am Sipylos angesiedelten, aber mit innerasiatischen Stämmen in lebhafter Berührung gewesenen griechischen Stammes zu betrachten haben.

Das ist Alles, was wir von Monumenten dieser ältesten Epoche der griechischen Plastik kennen; denn die Architravplatten des Tempels von Assos in Troas (s. unten Fig. 10.) können in die Periode, von der hier die Rede ist, unbedingt nicht hinaufdatirt werden, wie dies hier und da geschehn ist, und jene kleinen etliche Zoll langen Scheusale aus Marmorsplittern, die an verschiedenen Orten, namentlich auf den Inseln gefunden worden sind, verdienen hier nicht gezählt zu werden, da sich durch Nichts erweisen läßt, daß sie der griechischen

Bevölkerung dieser Orte und nicht vielmehr einer „älteren Culturschicht“ angehören [17]). Und da sich an dieselben unbedingt keine Folgen für die Fortentwickelung der Kunst anknüpfen, so brauchen sie in einer Geschichte der griechischen Plastik nicht berücksichtigt zu werden. Gelegentlich der Anfänge der Marmorsculptur werden wir übrigens auf die rohen kleinen Figuren zurückkommen, um zu zeigen, daß sich aus ihnen nicht gegen die Richtigkeit der schriftlichen Überlieferung über das Alter der Marmorsculptur beweisen läßt.

DRITTES CAPITEL.

Die Kunst des homerisch-heroischen Zeitalters. [18])

Das was sich im vorigen Capitel zusammengestellt findet, ist, so dürftig es erscheinen mag, Alles, was wir Positives über die bildende Kunst aus der vielleicht viele Jahrhunderte langen Culturperiode der Griechen bis auf die Zeit Homers wissen. Ein ungleich mannigfaltigeres Bild des Kunstbetriebes bietet uns diejenige Zeit, welche Homer in seinen Gedichten darstellt. Ehe wir es versuchen, von diesem Kunstbetrieb, sofern er nicht ausschließlich architektonisch ist, eine übersichtliche Schilderung zu entwerfen, wird ein Wort über Homer, der außer Einigem im Hesiod, ein paar Fragmenten der kyklischen Epiker und einigen sonstigen mythischen Nachrichten für diese Periode unsere einzige Quelle ist, und über Homers Glaubwürdigkeit sowie über die Frage am Orte sein, welche Zeit, also auch die Kunst welcher Zeit Homer schildert, ob die, in welche man den Dichter ansetzt, also etwa das 9. Jahrhundert, oder die seiner Helden, als welche man das 12. Jahrhundert herausgerechnet hat?

In Beziehung auf die Frage über Homers Glaubwürdigkeit hat ein alter Schriftsteller, der unter Herodots ehrwürdigem Namen ein Leben des Homer hinterlassen hat (Pseudo-Herod. Vita Hom. 37) einen Ausspruch gethan, den wir unserer Antwort zum Grunde legen können; er sagt nämlich: ein Dichter muß entweder eine reine Idealwelt frei erfinden oder die ihm bekannte reale Welt als Voraussetzung seiner Poesie benutzen. Das ist vollständig wahr, ist eine aesthetische Nothwendigkeit. Ist nun die von Homer geschilderte Welt eine frei erfundene ideale? Gewiß Nichts weniger als dies! Und zwar schon deshalb nicht, weil Homers Poesie keine Märchenpoesie, sondern Sagenpoesie ist, d. h. weil ihr Stoff und Gegenstand nicht in dem Hirn des Dichters entsprang, sondern in der Sage und dem Glauben der griechischen Nation gegeben ist. Daß aber auch die Sage von Troia und dem troischen Kriege so gut wie alle Sage einen historischen Kern hat, das ist durch die neuesten Forschungen so ziemlich über allen Zweifel festgestellt. Dazu kommt zweitens, daß Homers Poesie eine durchaus naive ist, eine Poesie, der es fern liegt, Wunder auf Wunder zu häufen, um den Hörer in eine Art Rausch zu versetzen, wie die Märchen von „Tausend und einer Nacht“,

sondern welcher die Realitäten des Lebens alle, soweit sie überhaupt in den Kreis ihrer Darstellung fallen, wichtig und bedeutend erscheinen, eine Poesie, welche die Hütte und den Schweinestall des Eumaeos mit gleicher Liebe schildert, wie den Palast des Phaeakenkönigs Alkinoos. Dazu kommt ferner die durchgreifende Folgerichtigkeit von Homers Schilderungen, welche sich auf alle Richtungen und Erscheinungen des Lebens bezieht, und die nur bei vollkommener Ehrlichkeit in der Darstellung des Bekannten möglich ist, nicht aber weder bei barer Erfindung noch bei absichtlicher Entstellung des Wirklichen. Homers Schilderung der staatlichen, rechtlichen und sittlichen Zustände des Heldenzeitalters stimmen nicht allein mit dem überein, was die Theorie über die Formen des sich bildenden Staates aufstellt, sondern es findet von diesen Zuständen auf vielen Punkten ein sichtbarer Übergang in historisch genau bekannte Verhältnisse statt. Haben doch auch die Alten Homers Schilderungen des Heldenalters ihrer Nation auf keinem Punkte bezweifelt, und wie wäre das denkbar, falls die dargestellten Zustände eine dem Wirklichen widersprechende Phantasie des Dichters wären?

Finden wir nun also Homers Darstellungen der staatlichen, rechtlichen, geselligen, sittlichen Einrichtungen der Heroenwelt durchaus glaubwürdig, mit welchem Recht wollen wir da seine Schilderungen der Künste dieses Zeitalters unglaubwürdig nennen? Aber auch auf diesem Punkte sind wir nicht ganz von ausdrücklich Beweisen verlassen. In Betreff der bildenden Kunst wird sich weiter unten Gelegenheit bieten darauf aufmerksam zu machen, daß auf mehr als einem Punkte das von Homer Berichtete mit Späterem, mit historisch Bekanntem übereinstimmt und zusammenhangt. Deshalb sei hier nur in Beziehung auf die Architektur daran erinnert, daß Homer zum Theil Kunstwerke nennt, die wir noch heute besitzen, so die Mauer von Tiryns, sodann, daß Homers Schilderungen grade auf einem Punkte als wahr sich erweisen, wo man am allergeneigtesten sein dürfte, sie für märchenhaft und erfunden zu halten, in dem was er über den Metallschmuck der Wände in den Palästen der Helden aussagt. Die bedeutenste Stelle in diesem Betracht ist Od. 4, 71, wo Telemachos über Menelaos' Palast zu Peisistratos sagt:

Schaue doch, Nestors Sohn, du meiner Seele Geliebter,
Schaue das Erz ringsum, wie es glänzt in der hallenden Wohnung,
Auch das Gold und Elektron, das Elfenbein und das Silber;
Also glänzt wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof!

Aber auch in der Beschreibung des Palastes des Phaeakenkönigs heißt es Od. 7, 86.

Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hierhin und dorthin,
Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
Eine goldene Pforte verschloß inwendig die Wohnung,
Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle,
Silbern war auch oben der Kranz und golden der Thürring. —

Wände aus Erz, Thürpfosten mit Gold und Silber verziert, das scheint offenbare Phantasie wie in den Märchen der Scheherazade. Und doch weiß nicht allein die Sage, daß der zweite Tempel in Delphi von Erz war, doch sagt nicht allein auch Hesiod in der Schilderung des ehernen Zeitalters:

Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

doch hieß nicht allein Athene in Sparta von ihrem erzbekleideten in historischer Zeit erbauten Tempel die Göttin des ehernen Hauses (Chalkioikos) und hatte der sikyonische Tyrann Myron Ol. 33 in Olympia ein Schatzhaus mit erzbekleideten Wänden erbaut (Pausan. 6. 19. 2.), sondern wir finden für diese Art der Ornamentirung in uralter Zeit die Bestätigung in einem uns erhaltenen Monumente, dem schon oben genannten Grabe des Atreus bei Mykenae. Die ganze innere Fläche dieses Domes ist mit kleinen Löchern übersät, in deren manchem man bei der Ausgrabung noch Nägel steckend fand, welche nach der großen Zahl und nach der Art wie sie in einer regelmäßigen Spirale und in geringer Entfernung angebracht sind, nicht zur Aufhängung von Waffenstücken und anderen Kostbarkeiten gedient haben können, sondern nur zum Halten von Erzplatten, mit denen das ganze Gebäude im Innern bekleidet gewesen ist. Und warum sollten diese Erzplatten, mit denen man die Wände überzog, nicht in prächtigen Wohnungen reicher Fürsten auch vergoldet und versilbert und mit anderen kostbaren Stoffen verziert gewesen sein? Wohl ist neuerdings wieder, wie schon früher, alles homerische Gold für wohlfeiles Fabelgold, wie der Hort der Nibelungen erklärt worden, weil Griechenland selbst wenig edle Metalle besitzt. Ob man dabei aber den vielseitigen und regen Handelsverkehr mit Asien, den Homer schildert, einen Handelsverkehr, der sich zum Theil ausdrücklich auf Austausch von Metallen, wenn auch nicht von Gold und Silber, bezog (Od. 1, 185), gehörig erwogen und gewürdigt hat, dies mag dahingestellt bleiben.

So müssten wir denn Alles, was Homer von Kunst und Kunstwerken erzählt, für wörtliche Wahrheit nehmen? In gewissem Sinne ja, in anderem nein; dem Wesen und dem Allgemeinen nach haben wir kein Recht, Homers Berichte über die Kunstcultur des Heldenalters zu bezweifeln, dem Ausdruck nach aber und im Einzelnen werden wir nie vergessen dürfen, erstens, daß ein Dichter zu uns redet, und zweitens, was wohlerwogen von der größten Bedeutung ist, daß jedes Zeitalter seinen eigenen Maßstab zur Beurteilung des Schönen und der Kunstvollendung besitzt. Demjenigen Menschen, welcher noch niemals die plastische Darstellung eines Menschen oder eines Thieres gesehen hat, wird auch eine noch sehr rohe ein Wunder der Kunst scheinen. Es ist dies ein Punkt auf den nochmals zurückzukommen sein wird, nachdem zuvor das Thatsächliche der von Homer beschriebenen Kunstwerke geschildert ist.

Zunächst ist jedoch noch Antwort zu ertheilen auf die zweite, für die kunstgeschichtliche Stellung der von Homer geschilderten Kunst, sehr bedeutungsvolle der oben angedeuteten Fragen, ob Homer die Sitten und die Kunst seiner Zeit oder der Zeit seiner Helden darstelle? Letzteres ist, in voller Allgemeinheit verstanden, schwer glaublich; die Sage überliefert Thatsachen, die Motivirung, die Charakteristik, und somit auch die Inscenirung der Begebenheit und ihre Einkleidung gehört dem Dichter. Schwerlich können wir die mancherlei Kunstfertigkeiten des Stickens, Holzschnitzens, Schmiedens u. dgl. m. für Überlieferung halten, solche Dinge zu melden widerspricht der Natur der Sage, es sei denn, daß sie ihre Überlieferungen an bestimmte Namen von Werkmeistern oder Besitzer bedeutender Kunstwerke knüpft und Thatsachen darauf gründet, wie z. B. den Verrath des Amphiaraos durch seine mit einem prächtigen goldenen Halsband bestochene Gattin Eriphyle.

Indem wir uns also dahin entscheiden, daß im Ganzen die von Homer geschilderte Kunst diejenige seiner Zeit sein wird, schliessen wir damit nicht jede Überlieferung aus früherer Zeit aus, wie es denn z. B. sehr zweifelhaft ist, daß die Herrenhäuser mit erzbekleideten Wänden den aeolischen und ionischen Colonien des neunten Jahrhunderts angehören. Mögen sich aber immerhin Homers Schilderungen auf die Anschauung der Kunst seiner Zeit gründen, so berechtigt uns endlich Nichts, diese Zeit als von der heroischen durch eine Kluft getrennt zu denken, welche die Tradition wie der Sitte, so der Kunst abrisse und sie zu neuen Anfängen nöthigte. Im Gegentheil ist eine Überlieferung alter Verfassung, Sitte und Kunst grade in den durch die Völkerbewegungen im Mutterlande nach der kleinasiatischen Küste hinübergesandten Colonien, bei denen die homerische Poesie erblühte, anzunehmen, und es ist wahrscheinlich, daß die alte Kunst der heroischen Zeit sich im homerischen Zeitalter in Kleinasien fortsetzte und dort allmählich verlief, während in der griechischen Halbinsel mit dem Auftreten des dorischen Stammes eine neue Epoche anhub. Auch in diese gehn unzweifelhaft Einflüsse der älteren Zeit in Beziehung auf die Kunst wie auf Religion, Verfassung und Sitte hinüber, während grade sie neben die überkommenen Elemente mannigfaltige neue Anfänge stellt.

Soviel von Homers Verhältniß zu der Kunst, die er schildert, zur Erklärung und Rechtfertigung der Überschrift dieses Capitels von der Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters. Es bleibt nur noch die eine Bemerkung hinzuzufügen, daß es für die uns hier berührenden Fragen von viel geringerem Interesse ist, als man glauben sollte, wie man sich zu der weltbekannten homerischen Frage, derjenigen nach der Person des Dichters, stellt. Und zwar deshalb, weil selbst diejenigen Theile der homerischen Gedichte, welche die Kritik als die jüngsten bezeichnet, wie dies durch ihre Nachahmungen bei den s. g. Kyklikern bewiesen wird, älter als der Beginn der Olympiadenrechnung, also als das zweite Viertel des 8. Jahrhunderts sein müssen.

Wir wenden uns nun zu der von Homer geschilderten Kunst und den von ihr geschaffenen Werken, und fragen, da nach dem im vorigen Capitel Gesagten die Bilder der Götter die frühesten Gegenstände der Plastik waren, zuerst nach deren Erwähnung in den homerischen Gedichten. Gradezu genannt wird nur ein Götterbild, die troische Athenestatue (Il. 6, 93 u. 273), der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, was um so weniger als ein figürlicher Ausdruck zu verstehn ist, als wir in neuerer Zeit mehre sehr alte sitzende Athenestatuen kennen gelernt haben. Ob dies dasselbe Bild sei, von dem die schon früher berührte Sage berichtet, daß es in der einen Hand die Spindel, in der anderen die Lanze gehalten habe, muß dahinstehn, sowie nicht durchaus klar ist, wie dasselbe sich zu dem Palladium verhielt, an dem Troias Schicksal hing, sofern dieses auf Vasenbildern oft, immer aber stehend und die Lanze schwingend dagestellt ist.

Auf ein zweites Götterbild, dasjenige des Apollon Smintheus läßt der Vers Il. 1, 14 schließen, in dem es vom Priester Chryses heißt, er habe zu den Atriden um Losgebung seiner Tochter gefleht:

Haltend in Händen die Binde des Fernhintreffers Apollon.

Diese Binde (Stemmata im Urtext), welche bei Voss unrichtig als „der Lorbeerschmuck“ übersetzt ist, ist die Binde um das Haupt, und wir müssen uns die

Hauptbinde des Gottes selbst, d. h. seines Bildes denken, da der Priester seine eigene Binde, das Abzeichen seiner Priesterwürde gewiß nicht in den Händen, sondern im Haar getragen haben würde. Wollen wir nun auch die Zahl der homerischen Götterbilder weder durch ein Holzbild des Hermes vermehren, welches Pausanias (2. 19. 6) in Argos sah, und das die spätere Sage dem Erbauer des berühmten troischen Rosses, Epeios beilegt, den auch Platon (Ion. p. 533. a) neben Daedalos und Theodoros von Samos als Bildhauer nennt, noch auch die schon früher berührten, angeblich von den homerischen Helden gestifteten, noch spät vorhandenen Götterbilder als in der That dieser frühen Periode angehörig betrachten, so werden wir dennoch auf eine größere Zahl von derartigen Bildwerken aus dem Vorhandensein zahlreicher Tempel, die Homer im Einzelnen und im Allgemeinen bezeichnet, schließen dürfen, da jeder Tempel als „Wohnhaus" des Gottes ein Bild voraussetzt, in welchem man den Gott persönlich anwesend glaubte. So wie aber der argivische Hermes des Epeios ausdrücklich als ein Holzbild bezeichnet wird, so werden wir auch alle übrigen Götterbilder dieser Zeit als Holzbilder und als solche von wenigstens daedalischer Vollendung der Darstellung aufzufassen haben. Möglich, daß man trotzdem mit Recht behauptet, diese Bilder seien so wenig „eigentliche" statuarische Kunstwerke zu nennen, wie heutzutage manches Madonnen- und Heiligenbild im Festornate, obgleich immerhin der Begriff eines statuarischen Kunstwerks ein relativer ist; jedenfalls aber zeigen uns diese ältesten Holzpuppen die griechische Kunst schon in den Windeln mit Hervorbringung freistehender Rundbilder beschäftigt und damit auf einem Gebiete, welches ihr gegenüber aegyptischer und orientalischer Kunst fast ausschließlich eigen ist. Zu den Bildern der Götter aber gesellen sich andere; so stossen wir Il. 18, 417 ff. auf jene goldenen Dienerinnen des Hephaestos, von denen es heißt:

> .... es stützten geschäftige Mägde den Herrscher,
> Goldene, lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung;
> Diese haben Vernunft im Gemüth und redende Stimme,
> Haben Kraft und lernten auch Kunstarbeit von den Göttern.

Da begegnen uns ferner Od. 7, 91 im Palaste des Alkinoos goldene und silberne Hunde an der Schwelle, zur Bewachung des Saales, in welchem nach Vers 100 goldene Jünglinge als Fackelhalter den Gästen beim abendlichen Schmause leuchten. Alle diese Bildungen sind Werke des Künstlergottes Hephaestos, aber wir sind deshalb keineswegs berechtigt, sie für Phantasiegebilde des Dichters zu halten, denen nichts Wirkliches entsprochen habe. Der Gedanke in den Hunden als Wächtern einer Thür, welcher seine unverkennbare Analogie in den mykenaeischen Löwen findet, der fernere Gedanke in den Jünglingen als Fackelhaltern, der ebenfalls in alter namentlich orientalischer Kunst Analogien hat, sowie der andere von den Dienerinnen, die, den hinkenden Gott stützten, ist so natürlich und naheliegend, daß man nicht begreift, warum man ihn der Kunst in Homers Zeit ohne besonderen Grund absprechen soll. Die dichterische Ausschmückung hat gewiß ihren Theil, und wenn Homer die Statuen des Hephaestos als wirklich lebend schildert, so ist das gradezu nichts Anderes als die dichterische Umschreibung dessen, was die Sage von der Lebendigkeit daedalischer Statuen zu berichten weiß (oben Seite 36). Gewiß sah Homer nicht solche Werke, wie er sie beschreibt,

vollendet ausgeführt, deshalb legt er sie auch nicht einem Menschen bei, wie manches kunstreiche Geräth, sondern seinem Künstlergotte. Grade bei den Hephaestoswerken werden wir uns die Sache so zu denken haben, daß Homer ähnliche Werke in unvollkommener Entwickelung kannte, über welche hinaus seine Phantasie die höhere Vollendung ahnte, die er aber als solche von Menschen nicht für erreichbar hielt und deshalb dem Gotte beilegte. Hätte der Dichter nichts Ähnliches gekannt, wie sollte er überhaupt derartige Phantasien gehabt haben? und hätten seine Hörer nie etwas Ähnliches gesehn, wie hätten sie des Dichters Phantasien verstehn sollen?

Bleiben wir zunächst bei der Metallarbeit stehn, so haben wir eine beträchtliche Menge von Geräthen, wie Dreifüße, Wehrgehenke, Schilde, und von Gefäßen, wie Mischkrüge, Kessel, Becher, Schalen aus edlem Metall zu erwähnen, welche freilich, mit mehr oder weniger reicher Ornamentik versehen, nicht alle in das eigentliche Gebiet der vom Handwerke noch nicht bestimmt getrennten bildenden Kunst gehören, während wir die kunstvoller gearbeiteten unter ihnen gewiß in dasselbe rechnen müssen. So von Gefäßen die Mischkrüge (Krateren) und Kessel (Lebeten), welche das Beiwort blumig, blumenreich (ἀνθεμόεις), führen (Il. 23, 885. Od. 3, 440. 24, 275), und die man etwa mit derartigen stilisirten Pflanzen und Blumen verziert denken kann, wie wir sie auf den Vasen ältesten Stiles gemalt finden; sodann den im späteren Alterthum der homerischen Beschreibung nachgebildeten Doppelbecher des Nestor, von dem es Il. 11, 632 heißt:

Auch ein stattlicher Kelch, den der Greis mitbrachte von Pylos:
Den rings goldene Buckeln umschimmerten, aber der Henkel
Waren vier, und umher zwei pickende Tauben an jedem,
Schön aus Golde geformt. —

Ferner finden wir die Ornamentirung durch Halbfiguren, welche mit dem Relief wenigstens darin übereinstimmen, daß sie sich von einem gemeinsamen Grunde abheben, wenngleich sie nicht aus demselben herausgearbeitet, sondern demselben aufgeheftet sind, auch auf mancherlei Geräthen. So auf der Spange, mit der der Mantel des Odysseus zusammengehalten wird (Od. 19. 227), von der es heißt:

Zwischen den Vorderpfoten des wildanstarrenden Hundes
Zappelt' ein fleckiges Reh'chen, und Jeglicher schaute bewundernd
Wie, aus Golde gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füssen sich abrang,

und die wenigstens eine Analogie in einer erhaltenen Erzplatte mit getriebenen Thierfiguren in einem ähnlichen Kampfe (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst. I. No. 58) findet.

In ausgedehnterem Maße aber ist mit zum Theil verwandtem Bildwerk das Wehrgehenk des Herakles geschmückt, von dem Od. 11, 610 gesagt wird:

Hell von Gold war der Riemen, darauf viel prangten der Wunder,
Bären und Eber in Wuth und wild anstarrende Löwen,
Kriegerschlacht und Gefecht und Mord und Männervertilgung;

während der Dichter als Ausdruck der Bewunderung hinzusetzt:

Nie doch schaffe ein Künstler, ja nie ein anderes Kunstwerk,
Hat er ein solches Gehenk mit eigener Kunst vollendet.

Grade diese Gegenstände, Thierkämpfe und Kämpfe zwischen Menschen, finden wir, und zwar häufig grade so verbunden, wie der Dichter sie hier verbindet, in den Malereien der ältesten Vasen wieder, welche der Zeit des Dichters schwerlich sehr fern stehn, und wir werden ohne Zweifel anerkennen, daß hierin abermals ein nicht geringer Beleg für die Wirklichkeit derartiger Kunstwerke, wie Homer sie beschreibt, enthalten ist.

Sodann haben wir der Rüstung des Agamemnon (Il. 11, 17 ff.) zu gedenken, auf der wenigstens drei sich gegen den Hals emporringelnde Schlangen einigermaßen in das Gebiet der bildenden Kunst gehören. Als die bedeutendsten Werke dieser Art aber sind die mancherlei Schilde anzuführen, die Homer als mit mehr oder weniger Bildwerk verziert beschreibt. Der einfachste ist der des Agamemnon, der Il. 11, 32 so beschrieben wird:

> . . . . ihm liefen umher zehn eherne Streifen
> Auch umblinkten ihn zwanzig von Zinn aufschwellenden Buckeln,
> Weiß, und der mittelste war von dunkeler Bläue des Stahles,
> Auch die Schreckgestalt der Gorgo drohete schlängelnd
> Mit wuthfunkelndem Blick und umher war Graun und Entsetzen.
> Silbern war des Schildes Gehenk und schrecklich auf diesem
> Wand ein bläulicher Drache den Leib, drei Häupter des Scheusals
> Waren umhergekrümmt aus einem Halse sich windend.

Der kunstreichste Schild aber, der vorkommt, ist der vielberühmte hephaestische des Achill, der im 18. Buche der Ilias ausführlich, wie er unter den Händen des Künstlers entsteht, beschrieben wird und eine große Zahl von Wiederherstellungsversuchen hervorgerufen hat, die man aber zum größten Theile als verfehlt bezeichnen muß. Die richtigste Ansicht über die Einrichtung des Schildes und die Composition seines Bilderschmuckes stellte zuerst Welcker auf in seiner Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst (1, S. 553) [19]). Der Schild bestand wie auch andere homerischen Schilde (s. den des Aeneas Il. 20. 274 ff.) laut Vs. 481 unserer Stelle mit der eine andere (20, 266), zu verbinden ist, aus fünf Lagen, je die untere von größerem Durchmesser, als die darüberliegende, welche also eine runde Mitte und vier umlaufende Ringe, oder lange und verhältnißmäßig wenig hohe Streifen bildeten, dieselben Streifen, die auch bei dem eben erwähnten Schild Agamemnons genannt werden. Durch diese Construction, welche auch noch im späten Alterthum geläufig gewesen zu sein scheint (s. Aristid. Panath. I. p. 159 ed. Dind.) und sich in Schilden, die freilich nicht zu wirklichem Gebrauche bestimmt, sondern nur decorativ in Gräbern (von Caere, Mus. Gregorian. I. t. 18—20. und von Praeneste, Mon. d. Inst. VIII. t. 26) aufgehängt waren, in der Gliederung der Oberfläche wiederholt, durch diese Construction begreifen wir nun sogleich, wie in bequemer Weise so viele Figuren auf dem Schilde angebracht werden konnten, wie Homer annehmen läßt, während zugleich die Verzierung einer größeren Fläche mit in Streifen abgetheilten Ornamenten oder Figurencompositionen durchaus der Weise der älteren Kunst entspricht, wie wir sie sowohl aus Beschreibungen (z. B. des Kypseloskastens, von dem später) als aus eigener Anschauung in den ältesten Vasengemälden kennen. Vertheilen wir nun das von Homer beschriebene Bildwerk in die gegebenen Streifen, so ergiebt sich bei richtiger Anordnung das überraschende Resultat, daß die in

einem und demselben Streifen enthaltenen Scenen einander völlig entsprechen, wie dies namentlich von Brunn (im N. Rhein. Mus. 5, S. 340) gezeigt worden ist. Überraschend ist dieses Resultat, weil es uns zeigt, daß der Reliefschmuck des Achilleusschildes durchaus nach demjenigen Gesetze der gegenseitigen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Compositionsglieder entworfen ist, welches fast als ein Grundgesetz großer Figurencompositionen der griechischen Kunst erscheint, und welches namentlich in der älteren Kunst als die Composition beherrschend hervortritt. Schwerlich wird man hierin ein starkes Argument dafür verkennen, daß Homers Beschreibung nicht auf barer Erfindung beruht. Und dies wird auch grade durch einen Umstand bestätigt, den halbes Wissen gegen den Glauben an die homerische Schilderung geltend gemacht hat, durch den Umstand nämlich, daß in den Bildwerken fast ausschließlich Gegenstände des wirklichen Lebens genannt werden, was, indem es der Kindheit der Kunst angemessen ist, einerseits mit sonstigen Bildnereien bei Homer (s. o.) anderseits mit der gesammten ältesten Vasenmalerei in vollkommenem Einklange steht und endlich in nicht wenigen Producten assyrischer Kunst seine Analogie findet, die sehr wohl als die Vorbilder dieser Kunstübung in Griechenland gelten und neben alten Vasen als Reconstructionsmittel homerischer Kunstwerke benutzt werden dürfen.

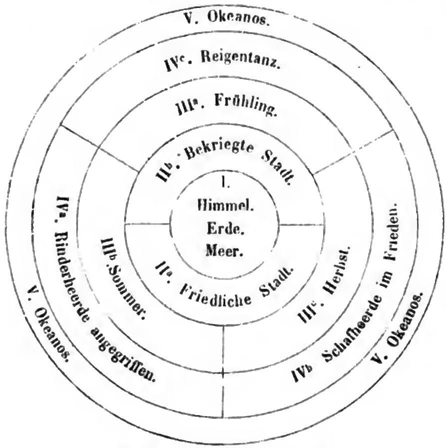


Fig. 3. Der Schild des Achilleus.

Unter Berufung auf die in Fig. 3 beigegebene schematische Darstellung des Achilleusschildes, von der die Anordnungen Anderer nur in Unwesentlichem abweichen, wird von einem Wiederabdruck des homerischen Textes Il. 18, 483 ff. abgesehn werden können, da ohne Zweifel jeder Leser dieses Buches seinen Homer

im Urtext oder in der Übersetzung zur Hand hat. Um jedoch über die Einordnung des Bildwerks in die Streifen und ihre Theile keinen Zweifel zu lassen sei bemerkt, daß I., der Mitte zufallen die Verse 483—489., II., dem ersten Streifen a. die Verse 491—508., b. diejenigen 509—540.; III., dem zweiten Streifen a. 541—549, b. 550—560 und c. 561—572; IV., dem dritten Streifen a. 573—586, b. 587—589, c. 590—606, während endlich V. auf dem vierten Streifen der Okeanos 607 u. 608 die ganze Bilderwelt des Schildes einheitlich umschließt, so wie er nach den Vorstellungen der Alten die ganze scheibenförmige Erde als ein einheitlicher Wasserring umfloß. Welchen passenderen Abschluß hätte der künstlerisch empfindende Dichter aussinnen können?

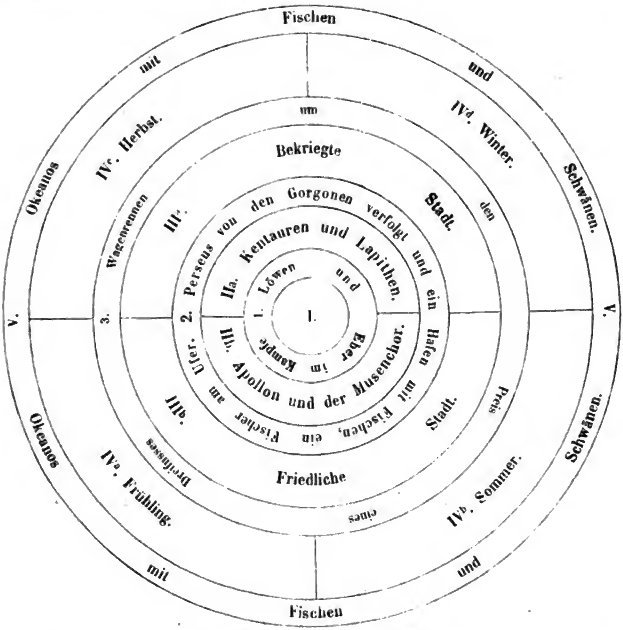


Fig. 4. Der Schild des Herakles.

Nach sehr ähnlichen Principien ist nun auch der Schild des Herakles componirt zu denken, dessen zum Theil Homer nachgebildete Beschreibung in einem „der Schild des Herakles" benannten Fragmente enthalten ist, welches wir unter Hesiod's Namen besitzen [20]). Auch dieser Schild bestand nach des Dichters Vor-

stellung aus fünf Schichten, deren über einander vorspringende und die Streifen bildende Ränder aber, und das ist eine keineswegs gleichgiltige Abweichung von der homerischen Composition, durch ringsumlaufende Säume von blauem Stahl von einander abgehoben werden. Diese Ränder oder Zwischenstreifen, ebenfalls mit Bildwerk verziert und zwar mit solchem, welches sich leicht als langgestreckt und von geringer Höhe erkennen läßt, erscheinen zugleich wie Rahmen, welche die verschiedenen Bilder der Hauptstreifen einheitlich zusammenschließen.

Das zum Theil mit dem homerischen übereinstimmende, zum Theil in bemerkenswerther Weise von diesem abweichende Bildwerk scheint in die Mitte und in die vier Hauptstreifen (I—V in Fig. 4., wenn man den Okeanos am Rande als V. rechnet) und in die drei Zwischenstreifen (1—3 in Fig. 4., zu denen der Okeanos vielleicht als 4. hinzuzurechnen ist,) folgendermaßen vertheilt zu denken. Die Mitte (I. Hesiod. Scut. Vs. 144—167) nahm nach gewöhnlicher Lesart ein Drache, wahrscheinlich aber richtiger das schlangenumgebene Haupt des Phobos ein, welches häufig in ähnlicher Weise dargestellten Gorgoneen entsprach. Um diese Mitte legte sich (1. Vs. 168—177.) einer jener auf den alten Vasen und in anderen Kunstwerken des ältesten Schlags so gewöhnlichen Kämpfe von Löwen und Wildschweinen, worauf erst in II. die Theilung der größeren Compositionen folgte. Hier stehn einander gegenüber II. a. (Vs. 178—200) ein Kampf von Lapithen und Kentauren, wie er wiederum mehrfach, z. B. auf der Françoisvase (Mon. d. Inst. IV. t. 57) nachweisbar ist, und als friedensvoller Gegensatz II. b. (Vs. 201—206) Apollon und der Musenchor in der Versammlung der Götter singend. In den zweiten Zwischenstreifen, 2. versetzt neuestens Brunn, dem man in diesem Punkte nur durchaus zustimmen kann, außer dem Hafen mit Fischen und dem Fischer am Ufer (Vs. 207—215.) auch die Darstellung des von den Gorgonen verfolgten Perseus (Vs. 216—237.), wiederum erhaltenen Monumenten entsprechend, welche uns die Personen dieser Scene mit weitgestreckten Schritten, zum Theil selbst über das Meer dahineilend vorführen. Der Hafen bildet somit nur den Abschluß der Scene. Abermals zweitheilig stehn sich ferner im zweiten Hauptstreifen III. a. eine bekriegte Stadt (Vs. 238=271.) und III. b. eine friedliche voll Reigen und Hochzeit (Vs. 272—285) gegenüber, während der einheitliche dritte Zwischenstreifen 3, dem im Texte die Beschreibung der größeren Bilder des dritten Hauptstreifens voransteht, ein Wagenrennen um den Preis eines Dreifußes (Vs. 305—313) und somit gleichsam ein Gegenstück zu dem Rennen zu Fuße in dem fliehenden Perseus und den verfolgenden Gorgonen darbietet. Der dritte Hauptstreifen, IV. ist viergetheilt und enthält Bilder der Jahreszeiten, zu denen hier der bei Homer nicht gerechnete Winter hinzugezählt ist, der Frühling IV. a. durch das Pflügen (Vs. 286 u. 287.), der Sommer, IV. b. durch die Ernte (Vs. 288—291.), der Herbst, IV. c. durch die Weinlese (Vs. 292—302.) und der Winter, IV. d. durch eine Hasenjagd (Vs. 302—304) bezeichnet, während auch hier der durch Fische und Schwäne belebte Okeanos (Vs. 314—317) das Ganze einheitlich umfaßt und abschließt.

Obgleich nun schon in der im Vorstehenden nachgewiesenen Möglichkeit, nach den dichterischen Beschreibungen dieser umfang- und figurenreichen Kunstwerke eine künstlerische Wiederherstellung derselben zu machen, was bei ähnlichen Beschreibungen in später Poesie schwerlich der Fall ist, eine Gewähr dafür liegt,

nicht etwa daß diese Kunstwerke selbst vorhanden waren, wohl aber, daß den Dichtern ähnliche Compositionen bekannt waren, an denen sie ihre Phantasie zur Darstellung dieser Schöpfungen des Künstlergottes erhoben, obgleich ferner für die Realität ähnlicher Arbeiten der Umstand schwer in die Wagschale fällt, daß in den Beschreibungen die Principien der Composition augenscheinlich hervortreten, welche in verbürgten und erhaltenen Kunstwerken der folgenden Periode herrschen, obgleich endlich die Wiederkehr mancher Gegenstände, wenigstens des Heraklesschildes, in erhaltenen griechischen Kunstwerken der ältesten Art für die zum Grunde liegende Realität spricht, so dürften die etwa noch übrig bleibenden Zweifel an der Ausführbarkeit selbst der beiden besprochenen Schilde vollends schwinden, wenn wir uns von den Vorstellungen eines vollendeten Kunststils freimachen, welche uns, bewußt oder unbewußt, beherrschen, und welche den Künstlern, die bisher Reconstructionen geliefert, die Hand leiteten. Zur Vergegenwärtigung des Stiles, in welchem die Reliefe der heroischen Schilde gearbeitet gewesen sein mögen, fehlen uns die monumentalen Analogien keineswegs. Zunächst hat für den homerischen Schild Brunn neuerdings nach Anderer Vorgange auf assyrische Reliefe, namentlich solche verwiesen, die in Layards zweiter Sammlung veröffentlicht sind, und die, obwohl etwas jünger als die homerische Schildbeschreibung sein kann, dennoch das Gepräge einer sehr alten, lange bewahrten Kunstübung an sich tragen, außerdem auf Reliefe einiger silbernen Gefäße, die obwohl größtentheils in einem Grabe bei Caere gefunden (abgeb. Mus. Gregorian. I. t. 63—66), aus Cypern zu stammen scheinen. Ganze Scenen jener assyrischen Reliefe kann man gradezu oder wenig verändert zur Reconstruction derjenigen des Achilleusschildes verwenden, während der eigenthümliche Stil der cyprischen Gefäße, in welchem sich orientalische mit griechischen Elementen zu mischen scheinen, uns eine noch genauere Anschauung von dem Stil jener Bildwerke geben kann, welche der Dichter kannte, und auf welche er seine Composition gründete, wenn auch diese schon poetischer erscheint, als die trockenen assyrischen Bilderchroniken. Der Einfluß orientalischer Vorbilder aber wird für die Kunst, welche der Dichter der Ilias kannte, eben so wenig in Abrede zu stellen sein, wie er in den Löwen von Mykenae zu läugnen ist und wie er in den älteren griechischen Vasenmalereien verkannt werden kann, von denen schon oben mehre als thatsächliche Parallelen namentlich zu den Scenen des hesiodischen Schildes angeführt worden, andere außerdem nachweisbar sind. An diese älteren Vasenmalereien, welche schon in ihren Streifencompositionen Parallelen zu den Schilden

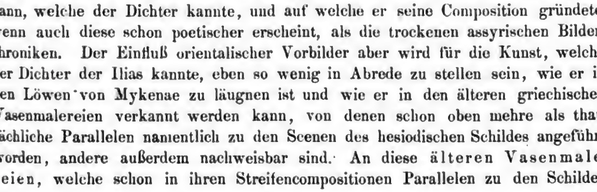


Fig. 5. Eberjagd von einer alten campanischen Vase.

bieten, haben wir uns also ferner zu halten, wenn es gilt, von der Compositionsmöglichkeit dieser und von ihrem Stil eine Anschauung zu gewinnen. Denn einerseits würden die Darstellungen selbst der ältesten Vasen, so unförmlich uns ihre Zeichnungen erscheinen mögen, eine genügende Unterlage zu einer poetischen Beschreibung liefern, die, treu dem wirklich Vorhandenen folgend und ohne Fremdartiges in das Kunstwerk hineinzutragen, fast eben so voll und schön klingen dürfte, wie die Schilderungen Homers und Hesiods, und andererseits würde eine Restauration der Schilde in dem Stil dieser ältesten Vasenfiguren, von denen die Darstellung einer Eberjagd von einem alten in Campanien gefundenen Gefäße Fig. 5. ein Beispiel darbietet, dem sich manches andere an die Seite setzen lassen würde [21]), ein eigenthümliches Gepräge alterthümlicher Echtheit haben.

Sehen wir aber auch von diesen Parallelen und Analogien ab, so liegt in der homerischen Poesie selbst noch manche Gewähr dafür, daß die Phantasie des Dichters, wenn er Werke des Hephaestos beschreibt, sich an wirklich Vorhandenes anlehnt. Dazu gehört die in mancherlei zerstreuten Angaben vorliegende genaue Kenntniss der Technik der Metallbildnerei. Die Figuren zu diesen Compositionen werden aus dünnen Metallplatten ausgeschnitten, sodann mit Hammer und Bunzen ausgetrieben (σφυρήλατον), durch Niete (δεσμοί) und Nägel (ἧλοι) verbunden und auf dem Grunde befestigt, ein Verfahren, für welches wir den antik beglaubigten Namen der Empaestik besitzen [22]). Metallguß, wenigstens Figurenguß, kannte Homer noch nicht; der Vers Il. 18, 474 f.:

> Jener stellt' auf die Glut unbändiges Erz in den Tiegeln,
> Auch gepriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber,

wird nicht vom Schmelzen, sondern vom Erweichen des Metalls durch Feuer zu verstehn sein, da Hephaestos (Vs. 476 und 477) durchaus mit Hammer und Zange arbeitet. Der Figurenguß ist eine Erfindung einer ungleich späteren Zeit, von der unten die Rede sein wird. Dagegen sind die Instrumente des Metallschmiedens, Ambos, Hammer, Bunze, Zange, Blasebalg, Tiegel zum Erweichen des Metalls vollständig bekannt und von Homer in richtiger Anwendung beschrieben. Und endlich, was in höchster Vollendung der Gott der Schmiedekunst arbeitet, das können nach Homers Anschauung in geringerem Grade auch die Menschen; die vielen zum Theil künstlichen Rüstungen und Waffen, die Becher, Mischgefässe, Kessel, Dreifüße und anderen Geräthe, welche in den Herrscherhäusern als höchst werthe Schätze bewahrt und in den Familien vererbt oder als Gastgeschenke ausgetauscht werden, sind nicht selten Menschenwerk. Auch wird wenigstens ein „Erzarbeiter und Goldschmied“ (χαλκεύς und χρυσοχόος) mit Namen genannt, jener Laerkes, der Od. 3. 425 bei dem Opfer Nestors der Kuh die Hörner mit Gold umzieht. Wenden wir uns von der Metallbildnerei zu anderen Kunstfertigkeiten bei Homer, so tritt uns als die bedeutendste die Schnitzerei entgegen, der die Verfertigung der Götterbilder gehört. Außer Götterbildern werden aber auch kunstreiche Mobilien gemacht, und zwar durch das eigentliche Schnitzen und Schaben mit dem Messer aus freier Hand (ξέειν) wie durch Drechseln (δινοῦν). Mit der Tischlerkunst, die so wichtig erscheint, daß einige ihrer Meister, der Ithaker Ikmalios und der Troer Harmonides genannt werden, die aber auch die Helden selbst üben, wie Odysseus, der sich ein kunstreiches und schmuckvolles Ehebett mit eigener

Hand bereitete, verbinden sich andere Handwerke oder Künste, welche die Mobilien: Betten, Sessel, Tische u. dgl. mit verschiedenem Schmuck versehn. Obgleich nun hiebei von eigentlicher Figurenarbeit nicht die Rede ist, so ist uns die von Homer geschilderte Holzschnitzerei deswegen von nicht geringer Wichtigkeit, weil die Eigenthümlichkeit ihrer Technik, welche theils in dem Herausschnitzen der Verzierung aus dem Grunde (δαιδάλλειν, ποικίλλειν), theils in dem Aufheften und Einlegen des Schmuckwerks aus Metall oder Elfenbein besteht, uns in der folgenden historischen Periode wieder begegnet, und als eigentliche Figurenplastik in sehr ausgedehnter Weise z. B. an dem berühmten Kasten des Kypselos auftritt, dessen Streifencomposition in derjenigen der Schilde der epischen Poesie ihre Analogie findet. So verbinden überall einzelne Fäden die heroisch-homerische Kunstübung mit derjenigen der historisch genannten Zeit, und wenn auch diese Fäden immer dünner verlaufen, wenn auch nach Homer in Griechenland eine neue Kunst entstand, von der jener noch keine Ahnung hatte, so beweist doch der eben hervorgehobene Zusammenhang in Composition und Technik, daß wir uns die homerische Kunst als eine Realität zu denken haben und uns durch sie einen Blick in ein Zeitalter der Kunst eröffnen lassen dürfen, das wir mit einer festen Chronologie zu versehn außer Stande sind. Daß die Instrumente zur Schnitzarbeit und Tischlerei, Beile, Glättäxte, Schnitzmesser, Bohrer, Drellbohrer (die durch einen Riemen gedreht werden), Richtscheite mit fast so großer Vollständigkeit wie die Instrumente der Schmiedekunst genannt werden, sei hier zur abermaligen Erhärtung, daß es sich um Wirkliches handelt, noch kurz erinnert.

Eine dritte Kunst bei Homer ist die des Töpfers. Daß Il. 18, 600 die Töpferscheibe in einem Vergleiche gebraucht wird, deutet auf allgemeine Bekanntschaft hin, während die Sage bei Hesiod, daß Prometheus Pandora aus Thon gebildet habe, auf eine uralte und zwar keineswegs auf den ersten Entwickelungsstufen stehn gebliebene Thonplastik fast mit Nothwendigkeit schließen läßt; denn wieder ist zu fragen, wie sollte der Dichter ohne diese Voraussetzung auf die angegebene Vorstellung und die Möglichkeit einer solchen Bildung kommen?

Die als vierte Kunst bei Homer mehrfach erwähnte Stickerei oder Buntweberei der Weiber und ihr eigenthümliches, schwer zu bestimmendes Verhältniß zu der Kunst des Zeichnens und der Malerei, welche in den homerischen Gedichten wenigstens nirgend ausdrücklich erwähnt wird, und welche das Alterthum selbst als jünger betrachtete, müssen wir, da die Malerei außerhalb unserer Betrachtung liegt, näher zu erörtern ablehnen.

Dagegen darf von dieser Epoche der heroisch-homerischen Kunst nicht geschieden werden, ohne daß noch ein Mal der fremden Einflüsse gedacht wäre, welche auf die Kunstthätigkeit dieser Zeit stattgefunden haben mögen. Es soll hier Nichts von dem zurückgenommen werden, was oben (s. S. 28 f.) über die Wahrscheinlichkeit der Einflüsse fremdländischer, namentlich einer asiatischen Kunst auch auf die homerische ausgesprochen und zugestanden worden ist, wohl aber kommt es auf eine genauere Bestimmung an. Die homerischen Gedichte enthalten nicht wenige Zeugnisse eines lebhaften, namentlich durch die Phoeniker vermittelten Handelsverkehrs der Griechen mit orientalischen Völkern, dem allein sie die von ihnen verarbeiteten edlen Metalle nebst Elfenbein und Bernstein verdanken können. Die Bekanntschaft mit Aegypten dagegen ist eine durchaus ober-

flächliche. Dieser rege Handelsverkehr brachte nun unzweifelhafter, zum Theil bezeugter Weise auch mancherlei Erzeugnisse der fremden Kunst oder des Kunsthandwerks, Metallarbeiten, Webereien u. dgl. nach Griechenland, und es ist mindestens im höchsten Grade wahrscheinlich, daß diese Gegenstände, anfangs als fremde Waare angenommen, als die Griechen anfingen selbst dergleichen zu verfertigen, als Muster gedient haben. Es scheint aber trotzdem, daß die griechischen Arbeiten sich selbst im Bewußtsein des Dichters durch gewisse, von uns nicht mehr nachweisbare Merkmale von den fremden Vorbildern unterschieden haben, denn Homer nennt das Fremde fremd, spricht von sidonischen Krateren und Gewändern, einem kyprischen Panzer und einem aegyptischen Spinnkorbe als solchen. Freilich nennt er (Od. 4. 617) einen sidonischen Krater als ein Werk des Hephaestos, „des hellenischen Gottes", woraus geschlossen worden ist, er mache zwischen griechischer und nicht griechischer Kunst keinen Unterschied; allein dies scheint doch ein Fehlschuß, da schwerlich die homerische Naivetät den Hephaestos für einen ausschließlich griechischen Gott anstatt für den Gott der Metallbildnerei schlechthin gehalten hat, der für Sidon eben so sidonisch, wie für Griechenland griechisch arbeitete. Für dies Letztere ist schon oben auf den Unterschied zwischen der homerischen Reliefbildnerei im Achilleusschilde und den assyrischen Vorbildern hingewiesen worden; und so werden wir schließlich wohl ein Bild wiederholen dürfen, das neuerlich Brunn gebraucht hat, obwohl solche Bilder immer etwas schielen: so wie die Griechen das Alphabet, das sie von den Phoenikern erhielten, selbst in seinen Zeichen umbildeten und sich gemäß stilisirten, während ihre Sprache semitischen Einflüssen durchaus nicht unterlag, so „entlehnten sie auch von den Asiaten die Schrift der Kunst, aber auch in der Kunst redeten sie von Anfang an ihre eigene Sprache." —

Anmerkungen zum ersten Buch.

1) [Seite 15.] Winckelmanns Ansichten über die Anfänge der Kunst sind im Texte mitgetheilt, daß ihm H. Meyer (Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen u. s. w. 1824) folgte ist daselbst bemerkt. Als der Begründer der Ansicht von einem fremdländischen, namentlich aegyptischen Ursprunge der griechischen Kunst muß Fr. Thiersch mit seiner 1816 zuerst erschienenen Abhandlung über die Epoche des heiligen Stils der griech. Kunst gelten, welche 1829 in 2. vermehrter Auflage in seinen „Epochen der Kunst bei den Griechen" neu gedruckt ist. Gegen Thiersch erhob sich 1828 im XXXVI—XXXVIII. Bande der Wiener Jahrbücher der Litteratur Otfried Müller, „ein Gegner, sagt Thiersch (Epochen S. 70), wie ich ihn gewünscht, wohlgerüstet und von jugendlicher Frische", dem Thiersch 1829 im ersten Nachtrag zur ersten Abtheilung seiner Epochen antwortete in einem Aufsatze, in welchem er sich zugleich gegen Meyers Ansichten und gegen diejenigen Aloys Hirts wandte, welcher in der Böttiger'schen Amalthea II. S. 27—62 und in einer Anzeige von Thiersch's Buche in den Jahrbb. f. wiss. Kritik 1827 S. 231, die fundamentalen Einflüsse Aegyptens läugnend, ein Sichtbarwerden derselben in der griechischen Kunst behauptete, nachdem Psammetich Aegypten dem Verkehr erschlossen hatte (Ol. 30, 660 v. Chr.), eine Vorstellung, die nicht allein Hirt auch in seiner Geschichte der bildenden Künste, Berlin 1833 festhielt, sondern auf die Manche neuerdings zurückgekommen sind. O. Müller hielt seinen Standpunkt fest sowohl in seiner langen Abhandlung in der Hall. Allg. Litt. Zeitung von 1835, in welchem er die Summe unseres damaligen kunstgeschichtlichen Wissens zog, wie in seinem ebenfalls 1835 erschienenen (1848 in 3. Auflage von Welcker neu herausgegebenen) Handbuch der Archaeologie der Kunst, und hat die directe Polemik gegen Thiersch fortgesetzt in den nach seinem Tode von Adolph Schöll 1843 herausgegebenen Mittheilungen aus Griechenland. Mittlerweile war für die exoterische Ansicht mit aller Wärme eingetreten Ludwig Roß, der seine Thesen in ziemlich allen seinen Schriften, namentlich seinen Reisebeschreibungen consequent aufrecht erhalten hat, während gegen ihn in einer Besprechung seiner „Königsreisen" Carl Friedr. Hermann in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft v. 1849 S. 137 ff. den Kampf erhob. Thiersch folgte Anselm Feuerbach in seiner nach s. Tode 1853 durch Hettner aus Collegienheften herausgegebenen Geschichte der griech. Plastik, während die orientalische Hypothese ihren überschwänglichsten Vertreter in Julius Braun fand (besonders in „Studien und Skizzen aus den Ländern der alten Cultur" 1854 und „Kunstgeschichte auf dem Boden der Ortskunde" 1857 f.). Adolph Stahr, welcher in seinem „Torso, Kunst, Künstler und Kunstwerke des Alterthum" 1857 sich ebenfalls zur orientalischen Partei bekannte, kann in diesem, allgemein als völlig kritiklos und kenntnißlos verurteilten Buche nur als Nachtreter gelten. — Wenn ich selbst in der ersten Auflage dieses Buches 1857 im ersten Capitel eine directe Polemik gegen die Exoteriker für nöthig hielt, so glaube ich jetzt, wo die orientalische Hypothese, d. h. diejenige von einer fundamentalen Abhängigkeit der ganzen älteren griechischen Kunst von der morgenländischen, namentlich aegyptischen, ganz gewaltig an Boden verloren hat, freilich das Sachliche meiner damaligen Darlegungen beibehalten, in der Form aber jeden directen Kampf vermeiden zu müssen.

2) [S. 20.] Eine erste stand am Wege von Argos nach Epidauros Pausan. II. 25. 6, ein *οἰκοδόμημα πυραμίδι μάλιστα εἰκασμένον*, angeblich ein Denkmal des Kampfes zwischen Akrisios und Proitos. Eine zweite von 40 Quadratfuß Grundfläche ist in Trümmern an demselben Wege bei Lessa, abgeb. in der Expéd. scient. de la Morée, Arch. II. pl. 76, eine dritte, die am besten erhaltene, steht bei Kenchreae am Erasinos, abgeb. Expéd. scient. a. a. O. pl. 45 und sonst mehrfach. Besonders über diese sowie die eben vorher erwähnte vgl. O. Müller, kleine deutsche Schriften II. 646, Roß, Reisen in der Peloponnes S. 142 f. Curtius, Peloponnes II. S. 365 mit den Noten S. 564. N. 19 und S. 418 mit den Noten S. 573 N. 37.

3) [S. 21.] Über die „protodorischen" Säulen von Beni Hassan vgl. außer Champollion, Lettres etc. p. 302, von dem der Name erfunden wurde, Lepsius in d. Ann. d. Inst. IX.

p. 65 sqq., Kugler, Gesch. d. Baukunst I. 179; Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Phil. LXXIII. S. 425 u. in d. Allg. Encyclopaedie I. LXXXII. S. 399, Schnaase, Gesch. d. bild. Künste b. d. Alten, 2. Aufl. von Lützow I. S. 335.

4) [S. 21.] Über die „aegyptisch-dorischen Säulen" von Karnak vgl. besonders Falkener in seinem Museum of class. antiquities I. p. 87—92, Bursian a. a. O. und neuerlich Erbkam und Bergau in der Archaeol. Zeitung v. 1863 Anz. S. 115* ff.

5) [S. 22.] S. O. Müller im Handb. d. Arch. d. K. §. 228, C. F. Hermann, Studien d. griech. Künstler S. 15, besonders aber Brunn im N. Rhein. Mus. X. S. 113 ff.

6) [S. 25.] S. besonders Carl Friederichs in dem Berliner Winckelmannsprogramm von 1861 S. 7 f. und in seinen „Bausteinen z. Gesch. d. griech.-röm. Plastik" S. 4 ff., besonders S. 7.

7) [S. 26.] Die Beispiele sind gesammelt v. Meyer zu Winckelmann's Gesch. d. K. Bd. V. S. 456 f. ed. Eiselein.

8) [S. 26.] Nicht nur im Parthenonfriese findet sich diese Besonderheit, wenngleich nicht durchgehend, sondern gelegentlich wieder in Werken der Spätzeit, wie z. B. dem sterbenden Gallier aus der pergamenischen Schule. — Wenn Friederichs, Bausteine a. a. O. in Betreff des Vortretens des l. Fußes und des Verhältnisses von Schulter- und Beckenbreite sagt, dies seien aegyptische Eigenthümlichkeiten, „auf welche ein frei aus sich selbst sich entwickelndes Volk nicht kommen konnte", so muß man doch fragen, wie denn die Aegypter darauf gekommen sind.

9) [S. 27.] Nur an dieser Stelle sei Einiges flüchtig berührt. Was erstens den behaupteten Verkehr der Griechen mit Aegypten in der ältesten Zeit anlangt, wird die Spur der Bekanntschaft mit Aegypten (eigentlich nur des Namens für Fluß und Land) bei Homer Od. 4. 351, 17. 426 ff. reichlich aufgewogen durch die Nachrichten der Alten über die Sperrung Aegyptens vor Psammetich und das Verbot, das Meer zu befahren. Vgl. Hermann, Studien d. griech. Künstler S. 15 mit Note 86. Die Einwanderungssagen zweitens, namentlich des Danaos nach Argos, des Kekrops nach Athen sind von höchst zweifelhaftem historischem Werthe, weil ihre Consequenzen im historischen Leben der Griechen fehlen, und wenn sie auch nicht in der Art verworfen werden können, wie es O. Müller, Prolegomena zu einer wiss. Myth. S. 182 f. für Danaos, Voß, Antisymbol. 2. S. 404 f. für Kekrops versuchte, so hat andererseits die vermittelnde Lösung, die Ernst Curtius in s. Ioniern vor der ionischen Wanderung aufstellte, vor der Kritik auch noch nicht bestanden; vgl. A. v. Gutschmid, Beiträge z. Gesch. des alten Orients, Lpz. 1858. Eine andere Vermittelungsmethode drittens, welche in zweifacher Weise die Philistaeer als Pelasger in Anspruch nahm, sei es, daß die Pelasger zu Semiten gemacht wurden (Röth, Gesch. uns. abendländ. Philos. I. 99) oder umgekehrt die Philistaeer zu indogermanischen Pelasgern (Hitzig, Urgeschichte S. 56), ist von Stark, Gaza u. d. philist. Küste S. 107 ff. siegreich bekämpft worden; vgl. noch Hermann, Staatsalterth. 4. Ausg. §. 7. 1—3, 7—10 und Dunker Gesch. d. Alterth. I. S. 23 u. 147 ff. Was aber endlich die Religion anlangt, so genügt es, darauf hinzuweisen, daß Lepsius, Der 1. aegypt. Götterkreis, Abhh. d. Berl. Akad. 1851 S. 172 f. den Unterschied zwischen Oberaegypten, das wir fast allein kennen, und Unteraegypten, das die Alten fast allein kannten, dargethan hat, und an unsere trüben Quellen überhaupt zu erinnern, über die Dunker Gesch. d. Alterth. I. S. 55 das Nöthige sagt. — Synkretistisches Mengemuß zu analysiren ist hier nicht der Ort.

10) [S. 27.] Siehe Näheres in Mommsen's römischer Geschichte, I. S. 13 f. und G. Curtius in den Verhandlungen der Hamburger Philologenversammlung von 1856.

11) [S. 28.] Die Anführung von Götterbildern in Assyrien bei alten Schriftstellern (s. Müller, Handbuch d. Archaeol. §. 237, 2) sowie die Auffindung von ganz vereinzelten Bildwerken ohne directe Verbindung mit der Architektur hebt die im Text hervorgehobene, auch von Anderen (s. Weißenborn, Niniveh und sein Gebiet, 1851, S 31, Schnaase, Kunstgesch. ed. Lützow I. S. 182) anerkannte Thatsache nicht auf, um so weniger da ja auch aus Aegypten bei den Alten zahlreiche Statuen angeführt werden, deren Zusammenhang mit der Architektur nichtsdestoweniger aus den Monumenten feststeht.

12) [S. 32.] Über die anikonische Zeit und die älteste Gestaltung des Cultusobjects in Griechenland sowie über die im Texte berührte Hermenfrage habe ich näher gehandelt in

den Berichten der k. sächs Ges. d. Wissensch. von 1864 S. 121 ff. Vgl. außerdem Thiersch, Epochen S. 19, Note 14, und O. Müller's Handbuch §. 66.

13) [S. 35.] Ich verweise nur auf Thiersch, Epochen S. 37 f. Note, Müller, Handb. § 64. 1, Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 17 f.

14) [S. 36.] Die Abbildung ist nach der einzigen genügenden in der Archaeol. Ztg. v. 1865 Taf. 195 gemacht, welche den Gypsabguß in Berlin wiedergiebt.

15) [S. 38.] Die bisher vorhandenen Abbildungen sind angeführt in Müller's Handb. §. 64. 2. diejenige von Steuart ist wiederholt bei Stark, Niobe u. d. Niobiden Taf. 1. Solche durch diverse Lithographenhände bis zu voller Stillosigkeit mißhandelte Darstellungen in Holzschnitt zu wiederholen wäre sehr thöricht.

16) [S. 38.] Vgl. Stark a. a. O. S. 106 f.

17) [S. 39.] Die Beschreibung dieser Figürchen und die Litteratur über dieselben s. in Roß' Archaeolog. Aufsätzen 1, S. 53 f., vgl. Müller's Handb. §. 72, 1.

18) [S. 39.] Neuestens ist über diesen Gegenstand besonders auf Brunn's Aufsatz in den Abhh. d. k. bayr. Akad. 1. Cl. XII. Bd. III. Abth. „d. Kunst b. Homer u. ihr Verhältniß zu den Anfängen d. griech. Kunstgeschichte“ zu verweisen, welcher besonders für die Schildbeschreibungen von Bedeutung ist.

19) [S. 45.] Außerdem ist sowohl für diesen Schild wie für den hesiodischen des Herakles besonders auf Brunn's älteren Aufsatz: „Über den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke“ im N. Rhein. Museum V, S. 340 ff., sowie auf den neueren in Note 18 angeführten, der auch neuerliche Zweifel gebührend zurückweist, zu verweisen.

20) [S. 47.] Vgl. Brunn an dem N. 18 angef. Orte S. 17 ff., wo das Recht der Archaeologie in Betreff der Fragen über die vielbesprochene Textgestaltung in erster Linie gehört zu werden zersetzender philologischer Kritik gegenüber tapfer gewahrt wird, und was das Sachliche anlangt, den Aufsatz von O. Müller in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1834, Nr. 110 ff., der besonders die Nachweisbarkeit der Mehrzahl der vom Dichter beschriebenen Gegenstände in alten Kunstwerken (meist Vasen) hervorgehoben hat.

21) [S. 50.] Ein vorzügliches Muster für die runden Streifen der Schilde bietet die Kylix des Glaukytes und Archikles, abgeb. in den Mon. dell' Inst. IV. tav. 59.

22) [S. 50.] Empaestik, siehe Lobeck zu Soph. Aias VI, 846. Noch Aeschylus läßt Sept. 523, gemäß dem Costum des heroischen Zeitalters, das Schildzeichen des Parthenopaeos, die einen Thebaner würgende Sphinx, nach homerischem Verfahren herstellen; die Sphinx ist ein mit Nieten auf den Schild „aufgeheftetes (*προσμεμηχανευμένη γόμφοις*) getriebenes (*ἔκκρουστον*) Relief“.

ZWEITES BUCH.

ALTE ZEIT.

Vom Beginn der Olympiadenrechnung (776) bis um Ol. 75 (480).

ERSTES CAPITEL.

Die Übergangszeit.

Haben wir das was in den homerischen Gedichten und ergänzungsweise bei Hesiod von Kunst gemeldet wird, mit Recht als die Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters bezeichnet, und dürfen wir was das letztere anlangt annehmen, daß die homerischen Gedichte vor dem Ende des neunten oder dem Anfange des achten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu ihrem wesentlichen Bestande gelangt waren, so haben wir in dem Bisherigen die Summe dessen gezogen, was wir von der bildenden Kunst Griechenlands in einer ältesten Periode wissen, deren Anfang sich allerdings chronologisch nicht berechnen läßt, deren Ende dagegen ungefähr mit dem Beginne der Olympiadenrechnung (776 v. uns. Zeitrechnung) zusammenfällt. Wenn gleich nun unsere Quellen für diese älteste Periode hauptsächlich in Sagen und in dichterischen Schilderungen bestehn, so ist doch im ersten Buche seines Ortes nachgewiesen, daß die Sage einen historischen Kern nicht nur haben könne, sondern in der That habe, und daß die dichterischen Schilderungen keine Ausgeburten der bloßen Phantasie sein können, sondern sich auf Analogien in der Wirklichkeit stützen müssen, und somit dürfen wir unsere Quellen, welche uns den Einblick in ein vielseitig reges künstlerisches Treiben eröffnen, wohl verhältnißmäßig reichliche und gute nennen. Anders verhält es sich mit dem Zeitraum, den wir jetzt zunächst zu durchmessen haben.

Auf die Periode, welche vom Lichte der homerischen Poesie zum Theil wenigstens erleuchtet und verklärt vor uns liegt, folgt bis zum Ende des achten oder dem Beginn des siebenten Jahrhunderts eine Übergangszeit, welche sich wiederum wie eine dunkele Nacht ansieht, aus der nur hie und da ein kleines Lichtpünktchen wie ein zitternder Stern ungewissen Glanzes hervortaucht. Und wir können noch nicht ahnen, ob jemals und von welcher Seite her etwa mehr Licht in diesen nächtigen Zeitraum fallen wird, dessen Litteratur, die Werke der nachhomerischen Epiker, bis auf kleine Reste verloren gegangen, und aus dem uns kein Monument der bildenden Kunst erhalten ist, welches das Zeugniß und den Stempel seiner Zeit an sich trüge.

Dennoch dürfen wir diesen Zeitraum nicht als kunstleer und kunstlos denken, dürfen wir nicht annehmen, daß die bei Homer so rege und vielseitig geschilderte Kunstthätigkeit nach seiner Zeit bis in diejenige, wo wir sie sich neu erhebend

erblicken, erloschen und erstorben gewesen sei. Mit der größten Sicherheit dürfen und müssen wir annehmen, daß auch in diesem Jahrhunderte die Bildschnitzer beschäftigt waren, dem Cultus seine Tempelbilder zu schaffen, und zwar in um so ausgedehnterem Maße, je mehr neue Cultusstätten mit der Gründung neuer Wohnstätten und dem wachsenden Wohlstande des griechischen Volkes sich erhoben. Bestimmte Exemplare aus der gar nicht unbedeutenden Zahl alter Holzbilder, welche noch das späte Alterthum kannte, dieser Epoche zuweisen zu wollen wäre freilich eben so thöricht, als wenn man die Angaben über Stiftung oder Verfertigung anderer Xoana durch den und den Helden der troischen und vortroischen Zeiten als vollwichtige historische Zeugnisse betrachtete. Immerhin aber würde es kaum minder verkehrt sein, wenn man ohne ersichtlichen Grund in Abrede stellen wollte, daß manche der späterhaltenen alten Holzbilder gar wohl in die hier in Rede stehende und darüber hinaus in die homerische Periode gehören können. Zu beachten ist ebenfalls, daß die Sage und in ihr das Bewußtsein der Nation auf das Bestehn von Bildnerinnungen an mehr als einem Orte (in Athen, Argos, Sikyon) hindeutet, Bildnerinnungen, die sich zum Theil als Geschlechter betrachteten und ihren Stammbaum an uralte Namen, besonders den des Daedalos anknüpften.

Ebenso wenig wie wir glauben dürfen, daß die Anfertigung von Götterbildern aufgehört habe, ist Grund vorhanden an dem Fortgange jener künstlichen Geräth- und Gefäßbildnerei zu zweifeln, die bei Homer einen so bedeutenden Raum einnimmt, und endlich können wir nicht entscheiden wie früh, ob nicht schon in den Jahrhunderten, von denen wir reden, die bildende Kunst sich mit der Architektur verband und von den Räumen am Tempelbau Besitz ergriff, welche würdig zu verzieren die Architektur der Schwesterkunst überlassen muß, und in denen die Plastik ein eigenthümliches Gebiet errang, auf dem sie große, wunderbare Leistungen hervorbrachte.

Inwiefern nun und in welcher Weise mit dem Fortgange der Kunstthätigkeit in dem ersten Jahrhundert nach Homer ein Fortschritt in der Kunstübung und der Kunstbildung verbunden war, das vermögen wir freilich nur in beschränktem Maße zu beurteilen, dennoch fehlt es nicht an Gründen und Anhaltepunkten für den Glauben an eine stetige Fortentwickelung im Gegensatze zu der Lehre von einer langen Periode des Stillstandes und der Erstarrung unter fremden, namentlich aegyptischen Einflüssen, welche die Anhänger der Ableitung der griechischen Kunst aus Aegypten kaum minder lebhaft verkündet haben, als diese Ableitung selbst. Die Zeit, von der wir reden, bis etwa zum Anfange des siebenten Jahrhunderts war diejenige der weiter und weiter schreitenden Verbreitung der epischen Poesie, es war die Zeit, in welcher Homers Gedichte in immer größeren Kreisen des griechischen Volkes bekannt und populär wurden, und wo sie eine Reihe bedeutender und begabter Dichter anregten, die großen Kreise der Heldensage nach dem Muster der homerischen Poesie zu gestalten, wo nach einander in der uralt ehrwürdigen Thebaïs, die dem Jahrhunderte der Ilias nicht fern stehn kann, der Unglückszug der sieben Helden gegen Theben gesungen wurde, wo Arktinos von Milet etwa um die Mitte des achten Jahrhunderts in seiner Aethiopis eine zweite Achilleïs schuf, ein Gedicht, dessen Herrlichkeit wir noch zu ahnen vermögen, wo derselbe Dichter Troias endlichen Fall in ernsten Tönen sang, während etwas später ein anderer Dichter, Lesches von Lesbos denselben Stoff unter anderen

Gesichtspunkten gestaltete, und noch ein anderer, Stasinos der Kyprier, in seinen Kyprien die bunte Menge der Begebenheiten, welche die Ilias Homers einleiteten, seinen Hörern in schmuckvoll anmuthiger Weise vortrug. Auch die Heimkehr der Helden von Troia, der Kampf der Götter mit den Titanen und alle die vielen Kämpfe der Helden anderer Kreise, des Theseus und Herakles wurden in diesem Zeitraum episch gesungen, während am Ende desselben die erwachende lyrische Poesie den Schauplatz betrat, den das alternde Epos allmählich verließ. Das Epos aber mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so sehr vorgearbeitet, daß man Homer mit größerem Rechte noch den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formell wie in Beziehung auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formell, indem es jene vollendet menschliche Götterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blüthezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen und zu vollenden geschäftig waren, jene rein menschlich übermenschlichen Göttertypen, welche für alle Zeiten mysteriöse Ungeheuerlichkeiten unmöglich gemacht und die griechische Kunst vor der tiefsinnigen Fratzenhaftigkeit der aegyptischen und indischen bewahrt haben. Den Gegenständen nach aber hat das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt zum Gemeingut und zum Lieblingseigenthume des Volkes machte, einen Stoff, welcher der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde. Und grade in Beziehung auf diesen Stoff und auf die Besitzergreifung desselben liegen uns, auch abgesehn von der Aufnahme heroischer Gegenstände in die hesiodische Schildbeschreibung (s. oben S. 48), die ersten Spuren aus dem dunkeln Jahrhunderte, von dem wir reden vor, in freilich nur sehr geringfügigen Bruchstücken der verlorenen Epopoeen, die uns aber schließen lassen, daß wir reichlichere Zeugnisse haben würden, wenn uns diese Gedichte erhalten wären. Es handelt sich um entweder ausdrücklich bezeugte oder wahrscheinlich erschlossene Fragmente von Beschreibungen künstlich verzierter Geräthe und Gefäße, welche den verlorenen Epen in ähnlicher Weise eingewebt waren, wie den erhaltenen Gedichten Homers, und in deren einigen wenigstens sich eine noch reichere Aufnahme heroischer Stoffe als bei Hesiod nachweisen läßt. [1]) Wem diese Thatsache unbequem ist, weil sich in ihr ein Fortschreiten der Kunst wenigstens von Seiten ihrer Gegenstände ausspricht, der könnte sie sich vom Halse schaffen wollen, indem er diese dichterischen Beschreibungen von Kunstwerken als Nachahmungen Homers anspricht. Und angeregt von Homer sind sie gewiß, wie die ganze epische Poesie dieser Zeit und wie unverkennbar auch die hesiodische Schildbeschreibung; aber grade in dem, worauf es hier ankommt, sind sie es nicht, in den Gegenständen nämlich. Die sind andere als bei Homer, die sind neu erfunden, und woher denn erfunden, als aus der Anschauung von Ähnlichem, das wirklich vorhanden war und aus dem Geiste des Zeitalters, aus dem die Dichtungen stammen?

Wenn nun aber hiefür schon an sich die allgemeine Wahrscheinlichkeit so gut wie bei Homer spricht, so findet sich eine vollkommene Bestätigung für das Vorhandensein solcher mythologischen Compositionen in einem von Pausanias aus-

führlich beschriebenen Kunstwerke, welches in der Zeit selbst bei der spätesten Datirung, die möglich ist, höher hinaufreicht, als zum wenigsten die jüngeren kyklischen Epen und die in ihnen enthaltenen Beschreibungen von Kunstwerken, folglich mitten in der Reihe der poetisch überlieferten mythologischen Bildwerke steht. Es ist dies die vielberühmte Lade des Kypselos im Heraeon von Olympia, auf welche demnächst näher im Einzelnen einzugehn sein wird, welche aber hier mit ihren zahlreichen, theils aus dem Holze ausgeschnitzten, theils aus anderen Materialien gefertigten und auf den Grund aufgehefteten, wohl durchgängig mythologischen Compositionen zunächst im Allgemeinen angeführt werden muß, um einen festen Anknüpfungspunkt zu gewinnen für den Faden einer eigenthümlich fortschreitenden Kunstthätigkeit, den wir durch die Jahrhunderte von Homer abwärts zu verfolgen suchen. Und aus demselben Grunde ist gleich hier ein abermals späteres Kunstwerk, der von Bathykles von Magnesia erbaute und mit zahlreichen mythologischen Reliefen verzierte Thron des amyklaeischen Apollon hervorzuheben. Mag dieser Faden dünn und leicht erscheinen, immerhin, sein Vorhandensein kann Niemand läugnen, ebenso wenig wie Jemand läugnen kann, daß in dieser Besitzergreifung des poetischen Sagenstoffes von Seiten der bildenden Kunst ein neues und wahrlich bedeutendes Element gewonnen ist, oder das Andere, daß in dem zunehmenden Reichthum und der wachsenden Ausdehnung dieser mythologischen Reliefcompositionen ein stetiger Fortschritt der Kunst sich ausspricht.

Zunächst also das Nöthige von der soeben erwähnten Lade des Kypselos, demjenigen Kunstwerke, welches ein durchaus beglaubigtes Beispiel der nach der homerischen Zeit beginnenden mythologischen Reliefcompositionen, und zugleich das ausgedehnteste seiner Art in der älteren Zeit und das älteste wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datirbare Monument der griechischen Bildnerei ist[2]. Wie dies Alles diesem Denkmal eine nicht leicht hoch genug anzuschlagende Wichtigkeit verleiht, muß einleuchten.

Es war das ganze Werk ein Kasten oder eine Lade aus Cedernholz von wahrscheinlich viereckiger Gestalt und ansehnlicher Größe, welche nach Dio Chrysostomus im Hinterhause (Opisthodom) des Heratempels in Olympia stand, wo sie auch Pausanias sah, der sie in drei Capiteln des fünften Buches seines Reisewerkes (17—19) ausführlich beschreibt. Die Reliefe, welche theils aus dem Cedernholze des Kastens selbst geschnitzt, theils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet waren, bedeckten die vordere Langseite und die beiden Schmalseiten des Kastens, und zwar in fünf, höchst wahrscheinlich durch Ornamentleisten von einander getrennten, Streifen übereinander, welche Pausanias in der Art beschreibt, daß er bei dem ersten oder untersten Streifen von rechts nach links um den Kasten ging, beim zweiten umkehrte und von links nach rechts schritt, um beim dritten und fünften ebenfalls von rechts nach links, und beim vierten von links nach rechts zu gehn. Die Hinterseite des Kastens scheint mit Bildwerken nicht verziert und gegen die Tempelwand gestellt gewesen zu sein, da kein Grund für das Hin- und Hergehn des Beschreibers abzusehn ist, wenn der Kasten frei aufgestellt und rings umschreitbar also auch rings mit Bildwerken geschmückt gewesen wäre. Die Zeit des Werkes ist allerdings nur durch Wahrscheinlichkeitsgründe und nur ungefähr, nämlich frühestens in die ersten 10 Olym-

piaden d. h. zwischen 776 und 736 anzusetzen, und kann spätestens vor Ol. 49. 2. (582) an dem Orte aufgestellt worden sein, wo es unsere Gewährsmänner sahen.

Die untenstehende Note*) enthält in gedrängter Kürze eine Angabe des reichen Bildwerkes in der Anordnung, welche auch in Zeichnung in der Anm. 2 genannten Abhandlung durchgeführt ist; hier sei über dasselbe noch Folgendes bemerkt: Die Verzierung des ganzen Geräthes mit über einander liegenden Bilderstreifen, welche beiläufig bemerkt in dem Ornamentirungsschema mehrer derartigen in Vasenbildern dargestellten Kasten Analogien findet, erinnert einerseits an die concentrischen Kreisstreifen, mit denen die heroischen Schilde

---

*) Note. Erster, unterster Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: Pelops' und Oinomaos' Wettfahrt und Amphiaraos' Auszug.

Vorderfläche: Pelias' Leichenspiele, welche eine große aus einer Reihe von Kämpfergruppen zusammengesetzte Composition für sich bilden, eingefaßt durch Herakles als Kampfrichter und Akastos mit den Preisdreifüßen.

Seitenfläche 2: Herakles im Kampfe mit der Hydra unter Iolaos' und Athenes Beistand und Phineus durch die Boreaden von den Harpyien befreit.

Zweiter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Die Nacht mit Schlaf und Tod in Kindergestalt auf den Armen, sodann Recht und Unrecht (Dike und Adikia), und zwei Parmakeutrien, Weiber, die Zaubertränke in einem Mörser bereiten.

Vorderfläche: Idas und Marpessa; Zeus in der Gestalt des Amphitryon und Alkmene; Menelaos, der Helena nach Troias Zerstörung als Gefangene zum Lager führt; Aphrodite zwischen Iason und Medeia; Apollon und die (drei) Musen; Atlas und Herakles; Ares und Aphrodite.

Seitenfläche 1: Peleus und Thetis und Perseus von den Gorgonen verfolgt.

Dritter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: / Vorderfläche: / Seitenfläche 2: Kriegsscenen zu Roß und zu Fuß in verschiedenen Stadien des Kampfes, von denen Pausanias es dahingestellt sein läßt, ob sie sich auf die älteste Geschichte der Kypseliden oder, was ungleich wahrscheinlicher ist, auf den Krieg der Pylier und Arkader beziehn, den Homer Il. 7, 135 ff. besungen hat.

Vierter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Boreas raubt Oreithyia und Herakles bekämpft den dreileibigen Geryon.

Vorderfläche: Theseus und Ariadne; Achilleus und Memnon im Kampfe von den Müttern umgeben; Meilanion und Atalante; Aias und Hektor im Zweikampf, zwischen ihnen Eris; die Dioskuren führen Aethra in die Gefangenschaft der Helena; Koons und Agamemnons Zweikampf über Iphidamas' Leiche; Artemis hält Panther und Löwen in den Händen empor; das Urteil des Paris; Aias raubt Kassandra vom Palladion weg.

Seitenfläche 1: Eteokles und Polyneikes im Zweikampf und Dionysos gelagert unter Bäumen.

Fünfter und oberster Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Odysseus und Kirke nach Pausanias' Annahme in der Grotte gelagert, vor welcher vier Dienerinnen das Mahl herrichten.

Vorderfläche: Der Kentaur Cheiron und Thetis mit Hephaestos und einem Diener, Zweigespann mit Nereiden; Nausikaa auf dem Maulthiergespann mit einer ihrer Gefährtinnen.

Seitenfläche 2: Herakles bekämpft die Kentauren.

verziert waren, und wiederholt sich andererseits in einer beträchtlichen Anzahl von älteren Vasen nicht nur der s. g. orientalisirenden Classen, sondern auch der fortgeschritteneren Malerei, welche, wie die Kypseloslade, ihre Gegenstände den Kreisen des Epos entnommen hat. Der große Krater des Klitias und Ergotimos (Françoisvase) in Florenz (abgeb. Mon. dell' Inst. IV. tav. 54—58) ist unter diesen das bemerkenswertheste und für die Restauration der Kypseloslade wichtigste Monument, obgleich wesentlich jünger als diese. Nächst dieser Verwandtschaft der gesammten Anordnung mit erhaltenen Monumenten tritt uns aus den Bildwerken der Kypseloslade mit aller Strenge das die ganze ältere Kunst beherrschende Compositionsprincip einer zunächst räumlichen und formellen, in zweiter Linie auch innerlichen und gegenständlichen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Bildwerke ja der einzelnen Figuren innerhalb der Streifen entgegen, so daß wir rechts und links von der, mehrfach durch ein etwas figurenreicheres Bild bezeichneten Mitte Bilder und Figuren finden, die in der Zahl der Figuren, in deren Composition, in ihrer Handlung, ja mehrfach in ihrem Beiwerk einander aufwägen und sich auf einander beziehen. Die schon hierdurch gegebene eben so strenge wie reiche rhythmische Gliederung der ganzen Bildermasse, die ohne eine derartige Anordnung schwer übersehbar sein würde, wird noch weiter gehoben durch das Verhältniß der Streifen zu einander. Einmal schon dadurch, daß, nach Analogie der Françoisvase und anderer Vasen zu schließen, die Streifen nicht von gleicher Breite gewesen sein, sondern sich je nach ihrer Stelle abgestuft haben werden (Sockel- und Friesstreifen am schmalsten, der Hauptstreifen am breitesten), dann aber auch durch die offenbar mit höchster Planmäßigkeit angeordnete Abwechselung größerer und kleinerer Compositionen. Im ersten, dritten und fünften Streifen finden wir ausgedehnte, in sich zusammenhangende Darstellungen, welche im ersten Streifen ohne Unterbrechung die ganze Erstreckung des Raumes der Vorderfläche, im dritten diejenige aller drei Seiten erfüllen, im fünften Streifen an der Vorderseite allerdings aus zwei Gegenständen bestehen, aber auch nur aus zweien, die um so füglicher den Eindruck eines Ganzen gemacht haben können, als von ihnen der eine (Thetis und die Nereiden bei Hephaestos) ungleich ausgedehnter gewesen sein muß, als der andere. Dagegen sind die dazwischen liegenden Streifen, der zweite und vierte, mit einer großen Zahl kleiner Gruppen von wenigen Figuren erfüllt, welche wir uns wohl durch Querleistchen getrennt denken dürfen. Finden wir nun also in der äußeren Anordnung der Composition eine wohldurchdachte und scharf gegliederte Ordnung, welche sehr wahrscheinlich in dem Kunstwerke selbst, unterstützt durch die Abwechselung der Materialien, viel deutlicher hervortrat, als sie sich in einer bloßen Zeichnung, um von einer schriftlichen Darstellung des Inhalts der Gruppen zu schweigen, versinnlichen läßt, so ist gewiß nicht anzunehmen, daß die aus weiten Kreisen der Heldenpoesie, aus Herakleen und Theseen, Ilias, Odysee, Aethiopis, Thebaïs, vielleicht (aber auch nur dies) den Kyprien ausgewählten Gegenstände nach Laune, Willkür und Zufall aufgegriffen und ohne Plan zusammengewürfelt seien, vielmehr müssen wir glauben, daß den Künstler ein Grundgedanke leitete, als er in die unendliche Fülle des poetischen Sagenstoffes mit wählender Hand hineingriff. Auf diesen inneren Zusammenhang der dargestellten Mythen geht Welcker's Besprechung des Monumentes aus (Zeitschrift f. alte Kunst, S. 270 ff.), und wenn auch diese schöne und

sinnreiche Untersuchung noch nicht bis zu ihrem Endziel gediehen ist, so sollte ihr Streben doch neuerdings nicht wieder negirt werden, weil es uns ebenfalls noch nicht gelungen ist, den inneren Zusammenhang der vielen Bildwerke auf der Vase des Klitias und Ergotimos zu ergründen und genügend aufzuklären. Solche Probleme sollten als Gegenstand der Forschung immer auf's neue hingestellt und nicht, weil sie bisher ungelöst sind, durch eine negative Kritik bequemer Weise bei Seite geschoben werden.

Wenn nun in diesen mythologischen Reliefcompositionen, deren Gewähr und Gipfel wir in der Kypseloslade gefunden haben, eine Erweiterung der Kunst in Absicht auf die Gegenstände und die Composition unverkennbar vorliegt, so fragt es sich, inwiefern mit diesem Fortschritt ein gleicher in der Darstellung, in dem was man im engeren Sinne Stil nennt, verbunden war. Mit Sicherheit abzusprechen vermögen wir darüber freilich nicht, schwerlich aber dürfen wir ein völliges Stehn- und Zurückbleiben der Stilentwickelung annehmen, weil eine so einseitige Entwickelung der Kunst kaum denkbar ist, vielmehr der Fortschritt in einer Richtung auch den in allen übrigen fast nothwendig bedingt. Auch dann dürfen wir an einen Stillstand im Stil nicht glauben, wenn wir erfahren und uns dieser Wahrheit nicht verschließen, daß auf einem Gebiete, auf dem der Tempelbilder religiöse Scheu, fromme Einfalt und die Strenge der Satzungen des Cultus die Kunst von raschem Fortschreiten ab- und in alterthümlicher Weise befangen hielt. Denn wenn wir auch hören, daß religiöse Rücksicht verbot, die Gestalten der Götter zu ändern, daß Traumgesichte von der Verschönerung der alten Typen abmahnten, daß ausziehende Colonien die Götterbilder der Mutterstadt in getreuen Copien mit sich nahmen, um in den neuen Wohnsitzen die alten Culte zu gründen und des alten Götterschutzes gewiß zu sein, so wird dadurch der Satz von einer stehnbleibenden Stilentwickelung oder gar von einer Erstarrung der Kunst in seiner Allgemeinheit noch keineswegs erwiesen. War es ja doch immerhin nur ein Gebiet der bildenden Kunst, wenn auch ein wichtiges, auf welches diese Einflüsse der Religion sich erstreckten, handelt es sich bei den hieratischen Schranken in der Darstellung von Götterbildern doch nur um das Grundschema der handlungslos ruhig stehenden oder sitzenden Bildsäule, kann es sich doch dabei nie um die Anwendung neuerfundener Arten der Technik handeln, nie um die Fortschritte in dem, was man das Machwerk nennt, oder um diejenigen in der Naturwahrheit und Formschönheit innerhalb des Grundschemas. Solche Fortschritte sind so unmerklich, ihre Resultate liegen so sehr im Geiste und im Bedürfniß der Zeit, sie sind, so zu sagen, so unwillkürlich, dem Künstler, der seiner Anschauung gemäß arbeitet, selbst so unbewußt, daß kein Priesterauge sie wahrnehmen, kein Priestermachtspruch, wenn für einen solchen in Griechenland überhaupt Raum war, je sie hindern kann. Und beweisen uns nicht grade jene Abmahnungen durch Traumgesichte, die alten Typen der Götterbilder nicht zu ändern, daß vollkommenere Vorstellungen vorhanden waren? beweisen ferner nicht diese Traumgesichte, sofern sie nicht Künstlern, sondern Priestern und Priesterinnen erschienen, daß die vollkommeneren Vorstellungen nicht im Hirn und in der Phantasie Einzelner existirten, sondern daß sie auf anderen Gebieten der Kunst bereits zur Thatsache geworden waren? Und liegt uns die Thatsache einer mit der Entwickelung in den Gegenständen Hand in Hand gehenden, ohne Hast, aber auch

ohne Rast fortschreitenden Stilentwickelung nicht vor in dem Gebiete der Kunst, aus dem allein wir lange Folgen besitzen, der Vasenmalerei? Ja noch mehr, selbst bei den Kunstwerken, in welchen man auch in der guten Zeit schon aus hieratischen Gründen den alten Stil ausdrücklich nachzuahmen sich Mühe gab, finden wir, daß sie dem Stilgefühl ihrer Entstehungszeit unterworfen sind. Mag man immerhin die Fortschritte der Technik, des Machwerks, der Formgebung als dem handwerksmäßigen Theil der Kunst zufallend ansprechen, als Fortschritte sind sie trotzdem nicht zu läugnen. Und daß die Fortschritte auf dieser Seite der Kunst begannen, daß die griechische Kunst verhindert wurde, dem Ideal zuzustreben, ehe sie in Technik und Formgebung Meisterin geworden, daß sie durch die religiösen Schranken genöthigt wurde, ihre freiere Entwickelung auf anderen Gebieten, denen der Thier- und Menschenbildung zu suchen, Gebieten, auf welchen sie zum vollendeten Naturalismus hingedrängt wurde, das ist eine der größten Wohlthaten des Genius, der über Griechenland und der griechischen Kunst waltete, denn diese Thatsache hat die griechische Kunst vor einem unklaren und überschwänglichen Idealismus bewahrt, so wie Homers Vorbild sie vor der Hieroglyphik und der Abstrusität bewahrte.

ZWEITES CAPITEL.

Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst.

Die Kypseloslade hat uns einer Zeit nahe gebracht, welche mannigfache Erweiterungen der Kunstthätigkeit hervorbringen, in welcher die Kunst aus dem Dunkel der Werkstätten hervortreten sollte. In diesen war eine handwerksmäßige Kunstübung vom Vater auf den Sohn und Enkel fortgeerbt, und die Jüngeren hatten die Kunst in der Weise der Väter, „sie lernend von den Früheren", wie zwei alte argivische Künstler in Versen bei Pausanias (SQ. Nr. 388.) von sich aussagen, fortgesetzt, nun treten einzelne Männer hervor, die, in selbständigerer Weise ihren Aufgaben gegenüberstehend, ihre Namen an bestimmte Entdeckungen und Erfindungen knüpften, mit denen sie eine sorgfältiger werdende Überlieferung bis auf uns gebracht hat. Allerdings waren diese Erfindungen und Entdeckungen zunächst rein technischer Art, sie brachten neue Materialien auf den Schauplatz oder lehrten deren vollkommenere Behandlung und Bearbeitung, was schon allein als Vorbereitung und Grundlage einer höheren Entwickelung ein Großes gewesen sein würde. Jedoch sind diese Erweiterungen und Vervollkommnungen der Technik, diese Erfindungen, die, offenbar mehr dem Nachdenken als dem Zufall angehörend, auf einen regen Kunstbetrieb als ihre Veranlassung zurückschließen lassen, nicht die einzigen Leistungen dieser Zeit, sondern es werden uns aus derselben auch bereits Künstler genannt, welche in den verschiedenen Zweigen der Bildkunst

Ruhm erwarben, und welche freie Kunstschulen an die Stelle der alten Künstlergeschlechter setzten. Vielfache Förderung und Anregung mochte diese Zeit, dies Jahrhundert der Erfindungen (etwa von den 20er Olympiaden bis zu der 60.) in dem zunehmenden Wohlstande der Staaten und in der Prachtliebe und dem Luxus jener Fürsten finden, welche unter dem Namen der älteren Tyrannen bei den Gährungen und Revolutionen in den verschiedenen Staaten sich, und zwar die frühesten in den 30er Olympiaden (Kypseliden in Korinth, Orthagoriden in Sikyon) aus der Menge zur Alleinherrschaft erhoben und, sowohl um die Mittel des Volkes in Anspruch zu nehmen, wie auch um den Ärmeren Arbeit zu verschaffen und endlich um ihre Throne mit neuem und ungewohntem Glanze zu umgeben, als freigiebige und unternehmende Förderer und Schützer der Künste in der Geschichte dastehn.

Die Künstlergeschichte dieses Zeitraums ist mit Nachrichten zu beginnen, welche sich an den Namen eines sikyonischen Töpfers Butades knüpfen, der in Korinth angesiedelt war. Mehre Nachrichten legen von einem alten regen Kunstbetrieb in Korinth Zeugniß ab; in der Architektur stammen nach dem Zeugniß Pindars die Adlergiebel der Tempel aus korinthischer Erfindung [3]), für die Malerei wird durch Plinius' Zeugniß der Anfang von Einigen nach Sikyon, von Anderen nach Korinth verlegt, was sich vielleicht nach den Annahmen der Alten über die Anfänge der Malerei, die aber sehr geringe Gewähr und Wahrscheinlichkeit haben, den Nachrichten über Butades gegenüber vereinigen läßt; ein zweites Zeugniß für die Malerei in Verbindung mit einem andern über Bildkunst finden wir in der Sage, daß der durch Kypselos aus Korinth vertriebene Demaratos, der nach Italien floh, dahin Eucheir (Wohlhand, Bildner), Eugrammos (Wohlzeichner, Maler) und Diopos (Architekten?) mitgenommen habe, einer Sage, die in einer alten Kunstverbindung Griechenlands, speciell Korinths mit Etrurien einen historischen Kern haben kann [4]).

Diesen verschiedenen Nachrichten fügen sich nun die über Butades ein, den die Sage vor Ol. 29 ansetzt, was zu bezweifeln kein Grund vorliegt. Butades, so kann man in mehren früheren Werken lesen, soll die Plastik in Thon oder wenigstens die Reliefbildnerei in diesem Material erfunden haben. Beides ist falsch und steht auch nicht in unserer Quelle (Plin. XXXV. 151. SQ. Nr. 259.). Die statuarische Kunst in Thon muß nach dem was Hesiod von der Bildung der Pandora sagt (s. oben S. 51.) als lange vor Butades Zeit vorhanden anerkannt werden, und die Reliefbildnerei in diesem oder irgend einem Material ist nach dem ganzen Entwickelungsgange der Kunst, wie er bisher dargelegt wurde, mindestens so alt, wenn nicht älter, als die statuarische Kunst. Plinius aber redet auch weder von dem Einen noch von dem Anderen und in dieser Stelle auch nicht von Verbesserungen der Thonbildnerei, sondern sagt, Butades habe erfunden, „Ähnlichkeiten" in Thon zu bilden, d. h. er schreibt ihm die Erfindung der Porträtbildnerei in Thon zu. Diese Nachricht würde nun bedeutend genug, ja als die früheste Nachricht von Porträtbildnerei von großem Interesse sein, wenn sie in der Gestalt angenommen werden könnte, wie sie im Vorstehenden gegeben ist; dies ist aber nicht der Fall. Denn Plinius erzählt uns in unmittelbarem Anschlusse an die Worte, welche die allgemeine Nachricht enthalten: Butades' Tochter habe, um ein Bild des scheidenden Geliebten zu besitzen, den Umriß seines Schattens an der Wand mit

Kohle umzogen, und so die erste Silhonette gemacht, der Vater aber habe den Umriß mit Thon ausgefüllt und dieses erste Reliefporträt mit seinen übrigen Töpferwaaren gebrannt; dasselbe sei im Nymphaeon von Korinth bis zur Zerstörung durch Mummius gezeigt worden. Offenbar bezieht sich nun die generell klingende Angabe, Butades habe die Porträtbildnerei in Thon erfunden, auf Nichts als auf dies (übrigens noch ein Mal (s. SQ. Nr. 261.) erwähnte, sagenhafte und durchaus nicht verbürgte Bildniß; und da nun keinerlei Nachricht vorliegt, daß an diese erste, gleichsam zufällige Porträtbildnerei sich eine weitere Entwickelung angeknüpft habe, so wird die ganze Notiz des Plinius ziemlich werthlos. Nicht ganz das Gleiche gilt von einigen ferneren Angaben über Erfindungen des Butades, nämlich er habe Röthel zum Thon hinzugefügt oder aus Röthelthon zuerst gebildet, auch habe er zuerst die Firstziegel des Daches mit Masken geschmückt, die er anfangs als Flachrelief (Prostypon), sodann als Hochrelief (Ektypon) formte. Die erstere Nachricht kann wahr sein, insofern die ältesten Vasen bis zu einer gewissen Classe aus ungeröthelten, blassem Thon gebildet sind, und nicht ganz unwichtig, insofern erst der geröthelte Thon ein wirklich verwendbares ornamentales Material ist. Wichtiger noch ist die zweite Notiz, die wir auch nicht anfechten können, während mehre sehr alterthümliche Beispiele von Dachtrauf- oder Firstziegeln mit Maskenrelief (s. z. B. den Ziegel mit einem Gorgoneion in Roß' Archaeol. Aufss. I. Taf. 8.) auf uns gekommen sind.

Beschränke man jedoch die Nachrichten über Butades wie man will, immer weisen sie darauf hin, daß gegen die 30. Olympiade die Plastik in Thon einen neuen Aufschwung und wahrscheinlich in Folge mancher Verbesserungen eine weitere Verbreitung fand. Dies ist aber namentlich deswegen von großer Bedeudung, weil die Thonplastik die Grundlage und Bedingung, oder wie Plinius sagt, die Mutter des Erzgusses (mater staturiae) ist, dessen Erfindung nicht eben wesentlich später anzusetzen ist.

Sowie die erweiterte und vervollkommnete Plastik in Thon die größte Erfindung der Metallarbeit vorbereitet, so wurden einige Erfindungen, welche dieselbe nicht unwesentlich fördern, fast um dieselbe Zeit gemacht.

Glaukos von Chios[5]) erfand die Löthung des Eisens, die bald auf das Erz übertragen worden sein mag, und zwar nach Eusebius' Chronik Ol. 22, die einzige directe Zeitangabe, welche wir weder bewahrheiten noch bestreiten können; denn daß Alyattes Ol. 45 ein Werk des Glaukos nach Delphi weihte, wie Herodot (1, 25) angiebt, beweist nicht für die Zeit des Künstlers, da dies nicht das einzige Beispiel von der Weihung älterer Werke ist. Erscheint Glaukos in dieser Notiz nur als Techniker, welcher der eigentlichen Kunst in die Hand arbeitet, so lernen wir ihn aus anderen Nachrichten auch als ausübenden Künstler kennen, und wenigstens eines seiner Werke, das im Alterthum sprichwörtlich geworden war, liegt uns in zwei Beschreibungen vor. Dasselbe war ein eiserner Untersatz zu einem Mischgefäße (Krater), dergleichen einen von Silber Alyattes hinzufügte, als er das alte Kunstwerk nach Delphi stiftete, und wird seiner Gesammtgestalt nach von Pausanias (10, 16, 1) folgendermaßen beschrieben: die Gestalt des Untersatzes gleicht zumeist einem abgestumpften (drei oder vierseitigen, nicht etwa runden) Thurme, der auf einer breiten Basis steht; die Seiten derselben sind nicht ganz geschlossen, sondern bestehn aus Querstäben wie die Sprossen einer Leiter;

die aufrecht stehenden Metallstreben sind oben nach außen umgebogen, und hierauf ruht das Gefäß. Über die Technik fügt Pausanias hinzu, jedes einzelne Stück des Untersatzes hange mit dem anderen nicht durch Nieten und Nägel, sondern durch das Loth zusammen. Während wir uns aus diesen Worten von dem ganzen tektonischen Schema dieses seinem Zwecke durchaus entsprechenden Geräthes namentlich mit Hilfe mancher antiken Dreifüße eine genügende Vorstellung zu machen vermögen, berichtet ein anderer Zeuge, Hegesandros (bei Athenaeos V, p. 210 c. SQ. Nr. 270.) von Reliefschmuck, der an diesem Geräthe, das er ein in Wahrheit sehenswerthes Stück Arbeit nennt, angebracht gewesen sei, und zwar Darstellungen von Thieren und Pflanzen, denen vielleicht auch menschliche Figuren beigefügt waren. Obgleich diese Nachricht keineswegs die wünschenswerthe Klarheit besitzt, so werden wir uns die in denselben bezeichneten Ornamente doch mit Wahrscheinlichkeit nach Analogie derjenigen der älteren Vasen vorzustellen haben, und weder an Insekten noch an eine eigentliche Arabeske denken dürfen [6]).

Die Haupterfindung des Glaukos, die Löthung des Eisens, sofern wir sie auf die Bronze bald übertragen denken dürfen, leistete der Darstellung größerer Figuren nicht unwesentlichen Vorschub, mochten dieselben nach alter Weise getrieben oder nach der alsbald näher zu besprechenden Erfindung des Rhoikos und Theodoros gegossen sein. Denn daß diese samischen Künstler bei der Erfindung des Erzgusses sogleich auch im Stande gewesen wären, große Figuren aus einem Stücke zu gießen, ist kaum glaublich. Bei stückweisem Guß aber mußte Glaukos' Erfindung die besten Dienste leisten, da sie größere Dauerhaftigkeit der Verbindung und eine feinere Vereinigung der Theile ermöglicht, als die alte Methode des Nietens und Nagelns gestattet hätte. Immerhin war aber dieser erste Fortschritt in der Metallbearbeitung ein verhältnißmäßig geringer, der größte und folgenreichste war die Erfindung des **Erzgusses** durch **Rhoikos** und **Theodoros**, die Söhne des Phileas und Telekles von **Samos**.

Über die Chronologie dieser alten samischen Künstler, sowie über die ihnen bei verschiedenen Schriftstellern beigelegten Werke ist vielfacher und noch nicht beendigter Streit, auf den hier begreiflicher Weise nicht eingegangen werden kann [7]). Die wahrscheinlichste Ansicht ist aber auch nach den neuesten Erörterungen diejenige, welche eine mehrfache Wiederkehr des Namens Theodoros, sowie des Namens seines Vaters Telekles in derselben Familie annimmt, und die einander zum Theil widersprechenden Nachrichten über Werke des Theodoros auf verschiedene Künstler dieses Namens vertheilt. Die beiden Erfinder des Erzgusses Rhoikos und Theodoros gehören vielleicht noch den 20er oder wenigstens dem Anfange der 30er Olympiaden an, so daß die Erfindung des Erzgusses auf diejenige der Metalllöthung in kurzer Zeit gefolgt wäre. Aber schon die Väter derselben, Phileas, derjenige des Rhoikos, und Telekles, derjenige des Theodoros, scheinen Künstler gewesen zu sein, was wir weniger aus der Notiz des Diodor über jene fabelhafte Apollonstatue schliessen, deren eine Hälfte Telekles in Samos gemacht haben soll, während sein Sohn Theodoros die andere in Ephesos schnitzte [8]), sondern vielmehr daraus, daß die Namen der Väter schwerlich so oft mit denen der Söhne zusammen würden angeführt werden, wie es geschieht, wenn sie nicht ebenfalls eine Stelle in der Kunstgeschichte eingenommen hätten. Möge man aber hierüber denken wie man will, gewiß ist, daß Samos, wenn nicht schon zur Zeit

jener Erfinder des Erzgusses, so doch gewiß sehr bald nach ihnen einen sehr bedeutenden Betrieb der Erzbildnerei besaß, der sich an Großes wagte. Zeuge hiefür ist Herodots (4, 152. SQ. Nr. 294.) Erzählung von einem mächtigen Mischgefäß von Erz, welches samische Kaufleute in der 37. Olympiade (632—628 v. u. Z.) nach der ersten glücklich vollendeten Fahrt nach Tartessos aus dem Zehnten ihres Gewinns (6 Talente = ungefähr 10,000 Thlr.) in den berühmten Heratempel ihrer Vaterstadt weihten, dessen erster Architekt eben Rhoikos gewesen war. Dasselbe war um den Rand mit Greifenköpfen in Hochrelief verziert und ruhte auf drei knieenden Figuren von 7 griech. Ellen (etwa 11 Fuß rheinisch) Höhe, welche wir uns möglicherweise schon nach der Technik des Rhoikos und Theodoros gegossen denken dürfen, die aber, ihrer Kolossalität wegen ungleich wahrscheinlicher als getrieben zu denken sind. Ein so gewaltiges Gefäß, welches um so interessanter erscheint, da unter den Werken des Theodoros, wenngleich wahrscheinlich erst des jüngeren, ein ähnliches von Silber angeführt wird, und Figuren von einer solchen Größe lassen mit Sicherheit schliessen, daß die Erzbearbeitung auf Samos schon lange heimisch war, und schwerlich wird sich läugnen lassen, daß in der passend gewählten knieenden Stellung der Telamonen des Kraters, welche sich in mehr als einer erhaltenen späten Figur wiederholt, ein lautredendes Zeugniß für die freiere Entwickelung der Kunst außerhalb des Kreises des Tempelbilder vorliegt, ein Zeugniß, mit welchem nicht nur Diejenigen ihre Theorie in Einklang zu bringen suchen mögen, welche von dem Jahrtausend der Kunsterstarrung in Griechenland reden, sondern auch die Anderen, welche den Beginn nennenswerther statuarischer Kunst vor der 50. Olympiade läugnen. Nehmen wir nun an, daß Rhoikos und Theodoros einem Künstlergeschlecht angehörten, und beachten wir wohl, daß ihre Erfindung sich fast wie unmittelbar derjenigen des Glaukos von Chios anschließt, so werden wir uns geneigt fühlen, die Erfindung des Erzgusses als ein Ergebniß des Nachdenkens und bewußter Absicht, nicht als dasjenige des Zufalls anzusprechen, wenn sie nicht vielleicht am richtigsten als eine Übertragung aus dem Orient zu bezeichnen ist, wo es Erzguß schon früher gegeben zu haben scheint.[9]) Leider wird uns nichts Näheres über die Art des Gusses, welchen unsere beiden Künstler anwandten, berichtet, jedoch ist es kaum glaublich, daß dieselben sogleich die vollkommenste Technik gefunden und erreicht haben. Diese ist bekanntlich der Gesammtguß hohler Statuen über einen feuerfesten Kern, diejenige Gußart, welche auch wir in der Regel anwenden, und welche die Alten in der bewunderungswürdigsten Vollkommenheit ausübten. Eher dürfen wir annehmen, daß Rhoikos und Theodoros sich auf den massiven Guß beschränkten, welcher für kleine Figuren (sigilla) im Alterthum dauernd in Anwendung blieb, und daß sie größere Werke nicht im Ganzen, sondern in Stücken gossen, welche später zusammengelöthet wurden, ein Verfahren, welches die Alten bei Kolossen anwandten und welches für solche auch von uns beibehalten ist. Der Hohlguß empfiehlt sich durch die größte Ersparung des Materials sowie durch die Leichtigkeit der Werke, welche deren Haltbarkeit bedingt, setzt aber auch dem gleichmäßigen Fluß des zwischen Kern und Mantel dünne sich vertheilenden Erzes die größten Schwierigkeiten entgegen, welche nur durch die feinsten Berechnungen überwunden werden können. Der Vollguß ist ungleich weniger schwierig, dafür aber auch ungleich kostspieliger, und liefert Werke von gewaltigem Gewicht, welche, nament-

lich wenn sie aus einzelnen Theilen zusammengelöthet sind, der Zerstörung weit leichter anheimfallen, als die hohlgegossenen Statuen.

Über Werke der beiden samischen Erzgiesser erfahren wir nicht Viel. Von Rhoikos sah Pausanias (10, 38, 5. SQ. Nr. 277.) bei dem Heiligthum der Artemis in Ephesos eine weibliche Statue, „welche die Ephesier als Nyx (Göttin der Nacht) bezeichneten", wie sich Pausanias mit kluger Vorsicht ausdrückt, denn schwerlich war diese Göttin wirklich gemeint. Diese Statue war sowohl dem Stile nach alterthümlich wie der Arbeit nach roh, alterthümlicher und roher als ein ehernes Athenebild in Amphissa, mit welchem Pausanias sie vergleicht, und von dem er die, ausdrücklich auch von ihm als unhaltbar bezeichnete, Sage angiebt, daß es aus der troischen Beute stamme. Es ist freilich nicht überliefert, aber sehr wohl denkbar, daß wir in dieser weiblichen Statue den ersten Versuch oder einen der ersten Versuche in der neuerfundenen Technik vor uns haben, mag nun Rhoikos dieselbe selbst als Weihgeschenk und Andenken seiner Erfindung aufgestellt haben, oder mag sie sonst in den Besitz des ephesischen Heiligthums gekommen sein; die Alterthümlichkeit, welche sich besonders in der steifen Haltung ausgesprochen haben wird, und die Rohheit der Technik würden sich aus dieser Annahme vollkommen erklären. Jedenfalls darf man aus dieser Statue, und daraus, daß sie alterthümlicher erschien als die amphissaeische Athene, nicht ein Argument für die Erstarrung der Kunst hernehmen; schon Pausanias sah klarer als diejenigen, welche dies thun, indem er die angebliche troische Herkunft des Bildes verwirft und aus dessen größerer Vollendung auf die spätere Entstehung schließt. Von den Werken des Theodoros (des älteren) ist uns keines in beglaubigter Weise überliefert. Denn eine Statue, welche des Künstlers eigenes Porträt darstellen sollte, und an dem außer der (gewiß schwer festzustellenden) Ähnlichkeit besonders die Feinheit der Technik in einem Beiwerke von äußerster Kleinheit, einem von dem Künstler gehaltenen Viergespann, das eine Fliege mit ihren Flügeln deckte, gerühmt wird, dieses Porträt ist, wenn nicht überhaupt für apokryphisch zu halten, jedenfalls mit ungleich größerer Wahrscheinlichkeit einem jüngeren Theodoros zur Zeit des Kroesos (bis Ol. 58, 3 = 545.) zuzuschreiben, der im Übrigen mehr als Goldschmied und Verfertiger kunstreich verzierter Geräthe und Gefässe erscheint, und von einem neueren Forscher als ein antiker Benvenuto Cellini bezeichnet worden ist[10]). Von seinen Werken, die hier kurz mit angeführt werden mögen, kennen wir namentlich ein silbernes Mischgefäß von 600 Amphoren (198,000 berliner Quart) Gehalt, das Kroesos nach Delphi weihte, und das Herodot „ein nicht gewöhnliches Stück Arbeit" nennt, sowie ein zweites dergleichen von Gold, welches sich (nach Amyntas bei Athenaeos 12, 514 f. SQ. Nr. 286.) in den Gemächern der Perserkönige befand. Der feineren Goldschmiedekunst dagegen gehört ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen und eine ebenfalls goldene Platane, welche neben dem zuletzt genannten Krater im Besitze der Perserkönige waren[11]). Es muß nun freilich zugestanden werden, daß darin, daß Kroesos und die Perserkönige (von Dareios an) diese Kostbarkeiten besaßen, um so weniger ein Beweis für ihre Entstehung um eben diese Zeit liegt, als uns ein Fragment der kleinen Ilias des Lesches von Lesbos, welche einer früheren Zeit angehört (Ol. 30 etwa) eine Parallele in einem Werke des Hephaestos, einem goldenen Weinstocke, welchen Zeus dem Tros für den ihm geraubten Ganymedes zum Geschenk gemacht haben

soll [12]), darbietet. Ein bestimmtes Datum zwischen Ol. 55. 1. und 64. 3. (=560—521, als der Zeit der Herrschaft des Polykrates auf Samos) würden wir dagegen aus den Nachrichten gewinnen, welche Theodoros mit dem berühmten Ring des Polykrates in Verbindung bringen, wenn es feststünde, welcher Art die Arbeit des Künstlers an demselben gewesen, und daß nicht diese Arbeit nebst dem ganzen Ringe in's Gebiet der Fabel gehört [13]), welche es auch mit der Chronologie eines berühmten Goldschmiedes schwerlich sehr genau genommen haben wird. Doch sei dem wie ihm wolle; diese Goldschmiedearbeiten des Theodoros stehn unserem Interesse in der Betrachtung des Entwickelungsganges der plastischen Kunst ferner; vergegenwärtigen wir uns vielmehr, nachdem wir die Plastik in Erz durch die Erfindung des Gusses die erste Stufe der Vollendung haben erreichen sehn, die Erhebung einer zweiten Technik, die neben dem Erzguß die größte Rolle zu spielen berufen war, der Sculptur in Marmor.

Es ist der Ruhm des weinreichen Eilandes Chios, den Marmor zuerst in den Kreis der eigentlichen künstlerischen Bearbeitung gezogen zu haben, und zwar können wir die 30er Olympiaden als den Zeitpunkt bezeichnen, wo dies durch den Bildhauer Melas geschah. Wir erfahren diese Thatsache im Verfolge der Nachrichten, die Plinius (XXXVI. 11 f. SQ. Nr. 314.) über die ersten berühmt gewordenen Marmorbildhauer, die kretischen Daedaliden Dipoinos und Skyllis giebt, in den Worten „zur Zeit, als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Marmorbildner Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiades und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniß dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es feststeht, daß er Ol. 60 (540 v. u. Z.) lebte.“ Nach richtiger Berechnung des Menschenalters zu 30, nicht 60 Jahren wie es Plinius rechnet, fällt demnach der Urahn Melas in die 30er Oll. (zwischen 660 etwa und 630), nicht in den Anfang der Olympiadenrechnung, wie Plinius angiebt.

Wenn diese Künstler die ersten Marmorarbeiter genannt werden, und in Beziehung auf Melas von dem Beginn der Marmorsculptur in den 30er Oll. geredet wird, so ist dies nicht so zu verstehn, als sollte damit behauptet werden, dieser Künstler habe überhaupt zuerst versucht, aus Marmor eine Figur zu hauen. Das sagt weder Plinius, noch ist es an sich denkbar, da wir für die Sculptur in Stein, wenngleich nicht in Marmor, in den mykenaeischen Löwen ein Zeugniß aus dem höchsten Alterthum besitzen, welches, obgleich selbst nur aus gröberem Kalkstein bestehend, um so mehr für frühere Bearbeitung des Marmors redet, je mehr sich der in Griechenland so weitverbreitete und, wenngleich nicht in seinen edleren und und in der älteren Zeit zur Sculptur allein angewendeten Sorten so leicht zu gewinnende Marmor neben jedem anderen Gestein zur Bearbeitung darbot. Auch ist es wohl unzweifelhaft, daß die ersten rohen Versuche der Marmorsculptur historisch nicht bemerkt und verzeichnet wurden, da in ihnen nicht ein völlig Neues auftrat, wie dies im Erzguß der Fall war. Nur sollte man für das Uralterthum der Marmorsculptur nicht jene schon oben (S. 38) erwähnten kleinen äußerst rohen Figürchen geltend machen wollen, die in nicht unbeträchtlicher Anzahl in verschiedenen Gegenden Griechenlands gefunden worden sind. Denn abgesehn davon, daß diese Statuetten von kaum menschlicher Gestalt (von denen eine Probe bei Müller, Denkmäler der alten Kunst Taf. 2) schwerlich überhaupt der griechischen

Bildnerei angehören, sondern wahrscheinlich fremden Stämmen der ersten Urzeit, ist ein großer Unterschied zwischen der Darstellung eines solchen allerrohesten Idols von etlichen Zollen aus einem beliebigen Marmorsplitter und demjenigen, was wir als Marmorsculptur im eigentlichen Sinne betrachten, und wovon wir erwarten können, daß es historisch überliefert worden sei. Dies kann nur die Darstellung von Gestalten sein, welche den aus Holz geschnitzten, den aus Metall getriebenen, später den gegossenen oder auch den aus Thon modellirten, z. B. als Tempelbilder sich an die Seite stellen konnten. d. h. zunächst Figuren von ansehnlicher Größe und von einer nicht mehr ganz rohen Arbeit, welche das Brechen und künstliche Gewinnen der passenden Blöcke und eine das Material beherrschende Technik voraussetzen. Verstehn wir die Notiz des Plinius über die Künstler von Chios in dieser Weise, wie sie unstreitig nicht nur verstanden werden kann, sondern verstanden werden muß, so wird schwerlich ein Grund vorliegen, dieselbe ihrem wesentlichen historischen Gehalte nach zu bezweifeln.

Welcher Art die Leistungen des Melas und des Mikkiades waren, vermögen wir nicht nachzuweisen, da wir von ihnen nur die Namen kennen. Möglich, daß uns in den sehr alterthümlichen, steif dastehenden Apollonstatuen, deren wir Exemplare aus verschiedenen Gegenden Griechenlands besitzen, und von denen eines der relativ vollendetsten, der Apollon von Tenea, weiter unten näher betrachtet werden soll, Muster von der Arbeit dieser Künstler oder ihrer Zeitgenossen erhalten sind. Denn daß die neugegründete Technik sich sehr rasch nach allen Seiten hin verbreitete, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Auch in Beziehung auf den dritten Künstler in dieser Reihe, A r c h e r m o s, sind wir über den Namen hinaus auf die einzige Nachricht beschränkt, (Schol. Arist. Av. 573. SQ. Nr. 315.), daß er die Siegesgöttin geflügelt dargestellt habe, was freilich schon, man mag sich die Beflügelung durchgeführt denken wie man will, eine keineswegs mehr ganz geringe, namentlich technische Entwickelung der Marmorsculptur voraussetzt. Ungleich reicher fließen unsere Quellen über die jüngsten der chiischen Meister, B u p a l o s und A t h e n i s, von denen Plinius aussagt, daß ihr Material der parische, Lychnites genannte, nur durch bergmännische Arbeiten bei Fackelschein zu gewinnende Marmor war, der namentlich durch sein hartes und glänzendes, halb durchsichtiges Korn und sein sehr homogenes, nicht blätteriges Gefüge ausgezeichnet ist, und daß sie in ihrer Kunst bereits Ruhm erworben haben. Aus ihrem Leben, oder genauer aus dem des berühmteren Bruders Bupalos wird uns, was besonders auch für die Chronologie wichtig ist, berichtet, daß sie mit dem Dichter Hipponax in Streit gerathen seien. Plinius erzählt diese Geschichte in folgender Weise: Hipponax sei auffallend häßlich gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild zum Gespött ausgestellt haben. Dies habe den Dichter so erbittert, daß er die ganze beißende Schärfe seiner berühmten Spottiamben gegen die Künstler losgelassen, und sie nach der Meinung Einiger bis zur Verzweiflung und zum Selbstmorde getrieben habe. Diesem letzten Zusatze widerspricht nun freilich Plinius selbst, aber, obgleich auch noch andere späte Schriftsteller (s. SQ. Nr. 319.) von Spottbildern des Bupalos auf Hipponax berichten, so bleibt es zweifelhaft, ob nicht die ganze Geschichte eine Fabel sei, welche aus der Häßlichkeit des Hipponax einerseits und der Thatsache seiner Verfeindung mit den Künstlern andererseits zusammengesetzt worden ist. Will man sie nicht ganz fallen lassen, so

sollte man wenigstens nicht versuchen, sie durch Verweisung auf die von Hipponax als besondere Dichtungsgattung geschaffene Parodie zu stützen, denn Poesie und bildende Kunst lassen sich in ihrem Entwickelungsgange der vollkommenen Verschiedenheit ihrer Materialien und Mittel wegen nie in solche Parallelen bringen. Auch sollte man an absichtliche Karrikatur, namentlich des Gesichts, am wenigsten denken in einer Zeit, in der, wie die obendrein beträchtlich jüngeren aeginetischen Giebelstatuen beweisen, die Bildung des Gesichtes an sich noch so wenig entwickelt war. Die einzige denkbare Annahme wäre also die, daß die Künstler eine Statue mit Hipponax' Namen aufgestellt hätten, welche den Dargestellten durch komisches, namentlich wohl unzüchtiges Beiwerk zum Gespötte machen konnte. — Wir dürfen aber diese ganze Frage um so eher auf sich beruhen lassen, als wir in Betreff der Arbeiten unserer chiischen Künstler nicht auf die Nachricht über das Spottporträt des Hipponax beschränkt sind, sondern Notizen über mehre Werke derselben besitzen, von welchen uns einige bei aller trockenen Kürze doch zu weiteren Schlüssen über die Kunst der beiden Brüder berechtigen. Bei den Werken von ihrer Hand auf Delos, welche Plinius in der oben angeführten Stelle erwähnt, ohne sie zu beschreiben oder ihren Gegenstand anzugeben, ist dies allerdings kaum der Fall, denn aus dem Zusatz unseres Berichterstatters, daß die Künstler Verse des stolzen Inhalts: „Nicht nur durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos“ daruntergesetzt haben, können wir nur auf ihren Ruhm schließen, sofern Künstlerstolz ohne Künstlerschätzung kaum denkbar ist. Auch die Nachricht von einer Statue der Artemis in Lasos auf Kreta oder in Iasos in Karien (Plin. a. a. O. 13.) bringt uns nicht viel weiter, und die Notiz über ein auf Chios selbst befindlich gewesenes hoch aufgestelltes Gesicht derselben Göttin, welches den Eintretenden traurig, den Herausgehenden heiter anzublicken schien, ist, wenn nicht fabelhaft, so doch zu unbestimmt, um uns weitere Schlüsse zu ermöglichen. Charakteristischer erscheint es schon, daß von Bupalos allein mehre weibliche Gewandstatuen hieratischer Art, und nur solche angeführt werden, nämlich bekleidete Chariten im Nemesisheiligthum zu Smyrna sowie (später) in Attalos' von Pergamon Besitz, und die Tyche oder Stadtgöttin von Smyrna, welche den Polos (die Himmelsscheibe) auf dem Haupte und das Horn der Amalthea (Füllhorn) im Arme trug (SQ. Nr. 316 u. 317).

Am wichtigsten aber erscheint, was Plinius berichtet, daß man in Rom an allen Bauten des Augustus und namentlich im Giebel des palatinischen Apollotempels Werke von der Hand der beiden alten Meister von Chios sah. Denn diese Nachricht läßt uns nicht allein auf eine relativ bedeutende Entwickelung der Kunst, sondern auf eine bestimmte Art der Entwickelung, die architektonische Sculptur, schließen. Man hat den ersteren Schluß freilich angefochten und die Verpflanzung der alten Werke des Bupalos und Athenis aus Griechenland nach Rom als eine bloße Grille, eine archaische Liebhaberei des Augustus angesprochen, aber gewiß mit Unrecht, indem eine solche Liebhaberei bei wirklich ganz unentwickelten, rohen und häßlichen Werken schon an sich schwerlich denkbar ist, ganz gewiß aber nicht hinreicht, um die Verbindung solcher Werke mit Prachtbauten des Kaisers zu erklären. Sollte man aber auch dieses in Abrede stellen, das wird man schwerlich läugnen können, daß in Plinius' Nachricht von Giebelbildwerken, von ursprünglich architektonischen Sculpturen die Rede ist[14]. Denn andere lassen

sich in Giebeln vernünftiger Weise nicht aufstellen und würden sicherlich einen anderen und passenderen Platz gefunden haben. Waren aber diese Bildwerke der chiischen Meister ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gemacht, so erhalten wir dadurch nicht allein eine erste Nachricht von der Aufstellung von Statuen in dem Tympanon der Tempel, sondern wir müssen mit zwingender Nothwendigkeit auch annehmen, daß Bupalos und Athenis fähig waren, den menschlichen Körper in sehr verschiedenen Stellungen zu bilden. Denn die Form des Giebelfeldes, das flache, langgestreckte Dreieck fordert in der Mitte höhere, also stehende, an den Enden niedrigere Gestalten, denke man diese knieend, kauernd, sitzend, liegend. Aber nicht allein dieses lernen wir aus Plinius' Worten, sondern auch ferner noch, daß die Kunst des Bupalos und Athenis, welche sich an die Aufstellung von ganzen Figurenreihen wagte, technisch so weit gediehen war, daß sie die Schwierigkeiten des Materials zu überwinden wußte, und geistig fortgeschritten genug, um die Composition von Gruppen größeren Umfangs zu unternehmen, denen man einen inneren Zusammenhang auch dann wird zugestehn müssen, wenn man eine streng geschlossene Einheit der Handlung und eine wohl abgewogene Gliederung dieser Gruppen bezweifeln zu können meint. Wie Viel das voraussetzt, was man anerkennen muß, wird Jeder sich selber sagen.

Nur im Vorbeigehn sei dann eines anderen technischen Fortschrittes der Marmorbearbeitung gedacht, welcher allerdings nur der Architektur, nicht der Bildnerei zu Gute kam, aber immerhin für die Regsamkeit der Kunst in dieser Zeit Zeugniß ablegt, des Sägens des Marmors, um aus demselben Dachziegel herzustellen, welches nach der gewöhnlichen auf Pausanias beruhenden Angabe von Byzes von Naxos, wahrscheinlicher aber von dessen Sohn Euergos um die 50. Olympiade erfunden wurde [15]).

Wir gelangen sodann mit Übergehung einiger unsicheren und für uns bedeudeutungslosen Künstlernamen zu denjenigen Künstlern, von denen Plinius sagt, sie haben durch Marmorsculptur zuerst Ruhm erworben, und welche uns außerdem besonders als die ältesten uns bekannten Gründer einer Schule, und zwar einer Schule außerhalb des eigenen Geschlechts, ja ausserhalb der eigenen Heimath, von besonderem Interesse sind, Dipoinos und Skyllis von Kreta. Die Zeit derselben wird von Plinius (XXXVI, 9) ziemlich auffallend nach orientalischer Aera bezeichnet, sie haben geblüht als noch der Meder herrschte und ehe Kyros auf den persischen Thron gelangte, das sei etwa um Olympias 50 (vor 580 v. u. Z.). Diese Angabe ist aus doppeltem Grunde von geringem Werth. Einmal nämlich ist es sehr wahrscheinlich und erklärt die eigenthümliche Berechnungsweise, daß sie sich auf Nachrichten gründet, deren auch wir noch eine von O. Müller in armenischen Quellen nachgewiesene besitzen (s. Moses v. Chorene Hist. Armen. II 11. SQ. Nr. 326.), daß Kyros unter der Beute des Kroesos, Ol. 58, 3. Statuen, oder wenigstens eine solche des Herakles von Dipoinos und Skyllis erworben habe, wodurch allerdings deren frühere Entstehung, aber auch Nichts mehr erwiesen wird. Und zweitens ist Plinius' Datum „etwa um die 50. Olympiade“ sehr ungenau und nur aus der Thatsache abgeleitet, auf die er seine Berechnung gegründet hat. Nichtsdestoweniger werden wir wenigstens im Allgemeinen an dieser Zeitbestimmung festhalten dürfen, weil Plinius die kretischen Künstler die ersten berühmten

Bildhauer nennt, während die „in dieser Kunst bereits sehr berühmten" Chier Bupalos und Athenis in Ol. 60 blühten. Es ist kaum glaublich, daß man die Kreter als die bezeichnet haben würde, welche in der Marmorsculptur von Allen zuerst Ruhm erwarben (primi omnium inclaruere marmore sculpendo), wenn sie nicht wenigstens ein Menschenalter von den ebenfalls hochberühmten Chiern trennte. Unter allen Umständen steht die geschichtliche Wirklichkeit des Dipoinos und Skyllis und ihr ungefähres Zeitalter so weit fest, um uns die Angabe anderer Quellen, sie seien Schüler des Daedalos, ohne ihr irgend welche chronologische Bedeutung beizumessen, einfach dahin verstehn zu lassen, daß dieselben aus einem kretischen Daedalidengeschlecht entsprossen sind. Von der Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande besitzen wir keine Nachrichten, der Schauplatz ihrer Wirksamkeit, so weit wir dieselbe kennen, ist die Peloponnes, besonders Sikyon, während nach Plinius auch Argos und Kleonae und das aetolische Ambrakia in Akarnanien voll von ihren, uns zum Theil einzeln bekannten Werken waren. Plinius erzählt, die Künstler haben sich nach Sikyon begeben, wo ihnen die Anfertigung von Götterstatuen öffentlich verdungen worden sei; vor deren Vollendung haben die Künstler, über ein ihnen zugefügtes Unrecht klagend, Sikyon verlassen und sich zu den Aetolern (Ambrakia) begeben. Hierauf habe Sikyon Hungersnoth und Mißwachs betroffen, und der um Rath befragte delphische Apollon habe die Zurückberufung der Künstler und die Vollendung der begonnenen Bildwerke befohlen, und unter schweren Opfern sei den Sikyoniern die Versöhnung der Künstler gelungen. Diese Erzählung des Plinius hat Urlichs [16]) in sehr anmuthender Weise mit der Geschichte der Orthagoriden von Sikyon, namentlich derjenigen des Kleisthenes combinirt; dieser letztere sei es gewesen, der nach dem krissaeischen Kriege (Ol. 46. 2—48. 3) und einem in Delphi bei den heiligen Spielen erfochtenen Siege (Ol. 49), eine große Bau- und Bildthätigkeit in Sikyon entfaltend, die Künstler von Kreta berufen habe; mit Kleisthenes' Tode und dem Sturze seiner Partei (Ol. 51. 3) hange die Vertreibung der Künstler zusammen, welche dann um Ol. 53. 2 oder 3 zurückberufen daselbst und in anderen peloponnesischen Städten bis um Ol. 58 ihre Hauptthätigkeit entfaltet und ihre Schule gegründet haben, auf die weiterhin zurückzukommen ist. Leider aber ruht diese Combination, welche durch die in derselben gegebenen festen Daten von großer Wichtigkeit sein würde, wenn sie sich erweisen ließe, auf Nichts als auf Vermuthungen, denen man eben so wohl andere entgegenstellen könnte, welche wenigstens etwas andere Daten ergeben würden. Halten wir uns an das was sicher bezeugt ist, so finden wir, daß Dipoinos und Skyllis für die Marmorarbeit als Material denselben parischen Lychnites verwandten, dessen sich die Künstler von Chios bedienten, und den wir bis in die Zeit Kimons und der unmittelbaren Vorläufer des Phidias vorzugsweise auch zu architektonischen Sculpturen verwendet finden. Aus diesem Marmor waren die im Vorstehenden bereits erwähnten Statuen des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athene, welche die Künstler für Sikyon arbeiteten, und welche höchst wahrscheinlich eine den Raub des delphischen Dreifußes darstellende, folglich durch eine lebhafte Handlung verbundene Gruppe bildeten, deren Grundschema uns füglich in den archaistischen Reliefen dieses Gegenstandes (s. unten) erhalten sein kann. Aus Marmor scheint auch die Athene in Kleonae gewesen zu sein, die Pausanias (2, 15, 1, als ἄγαλμα,

nicht als *ξόανον*) anführt, und vielleicht werden wir als Marmorwerk auch, wenn sie überhaupt existirt hat, eine Athene in Lindos betrachten dürfen, als deren Material ein byzantinischer Schriftsteller Smaragd [17]) angiebt.

Aber unsere Künstler waren nicht allein Marmorarbeiter, sondern erscheinen auch als Begründer oder Anfänger derjenigen Technik, durch welche die große Blüthezeit der phidias'schen Kunst ihre erhabensten Wunderwerke schuf, der Goldelfenbeinplastik. Allerdings erscheint von dieser bei Dipoinos und Skyllis noch Nichts mehr als der erste Keim; aber eben deshalb sind ihre Werke auf diesem Gebiete von dem größten Interesse, weil sie die erste Stufe darstellen, an welche sich in rascher Folge eine zweite durch ihre Schule, eine dritte in eben dieser Schule und in einigen Arbeiten des Smilis von Aegina anschloß, so daß wir die Entwickelung dieses neuen Kunstzweiges verfolgen können. Aber auch bei seinem ersten Auftreten in seiner Anwendung auf Statuen erscheint er nicht ohne Verbindung mit früher Geübtem; vielmehr entwickelt er sich ganz folgerichtig aus der Holzschnitzerei und aus der Verbindung von Gold und Elfenbein mit dem Holze in Reliefcompositionen, wie der der Kypseloslade, die uns rückwärts wieder auf die mit edeln Stoffen verzierten Mobilien der homerischen Zeit weist. Das wichtigste Werk der kretischen Meister, an welchem wir die Keime dieser chryselephantinen Technik finden, war eine in Argos im Dioskurentempel aufgestellte Gruppe. Dieselbe stellte die Dioskuren Kastor und Polydeukes zu Roß nebst ihren Geliebten Hilaeira und Phoibe und ihren Söhnen Anaxis und Mnasinos dar. Die Bilder waren von gewöhnlichem Holz und von Ebenholz geschnitzt, ebenso die Rosse, aber Einiges, wir wissen leider nicht was und wie Vieles an diesen letzteren war, wie Pausanias sagt, von Elfenbein gebildet. Von Holz, wahrscheinlich ebenfalls unter Hinzufügung von Elfenbein, war auch eine Statue der Artemis Munychia in Sikyon, während die schon erwähnte Heraklesstatue, welche Kyros aus Kroesos' Beute gewann, aus vergoldetem Erz bestanden haben soll, was allerdings auffallend klingt, aber mit Grund nicht bezweifelt werden kann, wenn man nicht die ganze Notiz verwerfen will, was sehr bedenklich sein würde. Unbekannt dagegen ist uns das Material eines in Tiryns aufgestellten Herakles, mit dem wir die Liste der uns einzeln überlieferten Werke des Dipoinos und Skyllis schließen. Über den Stil der Künstler sind wir direct so wenig unterrichtet wie über den irgend eines Zeitgenossen; aus ihren Werken läßt sich ebenfalls nicht viel schließen, nur etwa, daß die Verschiedenheit der Materialien eine ausgedehnte technische Fertigkeit, und die Gruppencomposition, wie bei Bupalos und Athenis, im Formellen wie im Geistigen eine nicht unbeträchtliche Entwickelung voraussetzt, falls man nicht auch noch auf die Thierbildungen ein besonderes Gewicht legen will.

Diese kretischen Daedaliden Dipoinos und Skyllis nun waren es, welche, wie schon oben bemerkt, unseres Wissens die erste feste Schule außerhalb des eigenen Geschlechtes gründeten, und zwar wahrscheinlich besonders in Sikyon, welches nach den oben mitgetheilten Nachrichten aus ihrem Leben den Mittelpunkt der Thätigkeit beider Meister in der Peloponnes gebildet zu haben scheint, wie es ihr hauptsächlicher Aufenthaltsort war. Diese Schule des Dipoinos und Skyllis von welcher wir durch drei Stellen des Pausanias (6, 19, 5., das. §. 9 und 5, 17, 1) und deren kritische Behandlung und Herstellung [18]) Kunde erhalten, bietet in

manchem Betracht Interesse. Ihre ersten beiden Glieder sind die lakedaemonischen Künstler Hegylos und Theokles, Vater und Sohn, welche zusammen für das Schatzhaus der Epidamnier in Olympia eine größere Statuengruppe arbeiteten, welche uns an die Dioskurengruppe ihrer Meister erinnert. Sie stellte das Hesperidenabenteuer des Herakles dar und bestand außer diesem aus dem Atlas, der die Himmelskugel trug, dem von der Schlange umwundenen Baum und den später in das Heraeon geweihten Hesperiden. Pausanias giebt als Material Cedernholz an; daß diesem Elfenbein und wahrscheinlich auch Gold angefügt gewesen sei, wird kaum bezweifelt werden können, denn die Schlange und der Baum mit seinen goldenen Äpfeln forderten zur Anwendung dieser Materialien gleichsam heraus. Die dritte und vierte Stelle in dieser Schule nehmen die lakedaemonischen Brüder Dorykleidas und Dontas ein, welche in dem Schatzhause der Megarer in Olympia ebenfalls eine große Gruppe heroischen Gegenstandes aus Cedernholz bildeten, welchem, wie hier Pausanias ausdrücklich angiebt, Gold beigefügt war. Diese Gruppe, welche uns auch das zweite Schülerpaar des Dipoinos und Skyllis in Technik und Gegenständen auf dem Wege der Meister zeigt, stellte dar den Kampf des Herakles mit Acheloos um Deïaneira im Beisein des Zeus (oder des von Pausanias für Zeus versehenen Vaters der Deïaneira, Oineus) sowie des Ares, der dem Acheloos zu Hilfe kam, und der Athene, welche für Herakles kämpfte. Dem zweiten dieser Brüder gehören vielleicht [19]) auch Statuen des Zeus und der Hera mit (wahrscheinlich) Ares im Heraeon zu Olympia an, dem ersteren, Dorykleidas, die Statue der Themis, als Mutter der Horen, die ebendaselbst zusammen mit den gleich näher zu besprechenden Horen von Smilis aufgestellt, und wie diese und die eben vorher angeführten Statuen nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung von Gold und Elfenbein waren, so daß wir in ihnen die dritte Stufe und damit die Vollendung dieser Technik erreicht finden, auf der das ursprünglich nur mit Elfenbein und Gold verzierte Holz gänzlich als Kern in's Innere zurücktritt, während die Formgebung den edeln Verkleidungsmateralien ausschließlich zufällt. Über den Stil dieser Künstler können wir nur sagen, daß Pausanias ihre Werke nebst anderen von nicht bekannten Künstlern zu den „allerältesten" rechnet, was wohl nur von den im Heraeon von Olympia aufgestellten Werken verstanden sein will. — Zu diesen lakedaemonischen Schülern der kretischen Meister gesellt sich noch ein Künstlerpaar von unsicherem Vaterlande, vielleicht von Kos, Tektaeos und Angelion, welche mehr als durch eine nur einmal erwähnte Athenestatue, eine Statue des delischen Apollon, von der Mehre berichten, und eine wieder nur ein Mal erwähnte Statue der Artemis dadurch für die Kunstgeschichte Bedeutung haben, daß bei ihnen wieder der große Kallon von Aegina lernte, von dem unten gehandelt werden soll. Der Apollon, von dem eine späte und ganz freie Nachbildung auf einer Gemme (Millin Gal. myth. 33, 474), ungleich stilvollere auf attischen Erzmünzen vorhanden sind, auf denen wir auch die Artemis nachzuweisen vermögen [20]), dieser delische Apollon trug auf der rechten Hand die Chariten, deren die eine die Lyra, die zweite die Flöte, die dritte die Syrinx hielt, und hatte in der Linken den Bogen, und ähnlich, mit dem Bogen in der Linken, einer Gruppe kleiner Figuren auf der Rechten, außerdem mit begleitenden Thieren zu den Seiten war die Artemis ausgestattet. — Endlich gehört der Schule des Dipoinos und Skyllis noch ein einzelner Künstler, Klearchos von Rhegion

in Unteritalien an, welcher ein beim Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta aufgestelltes Standbild des höchsten Zeus (*Ζεὺς ὕπατος*) ganz nach der ältesten Technik aus getriebenen und zusammengenieteten Erzplatten verfertigte. Diese ganz alterthümliche Technik hat schon Pausanias veranlaßt, das Bildwerk zu den allerältesten zu rechnen und über die Erfindung des Erzgusses hinaufzudatiren, weshalb er auch angiebt, Klearchos sei nach Einigen Schüler des Daedalos. Einen gleichen Schluß haben auch neuere Forscher gemacht und dadurch noch zu begründen geglaubt, daß Dipoinos und Skyllis nicht Erzarbeiter waren. Aber dies ist so wenig ausgemacht, da die mehrerwähnte Heraklesstatue derselben, die aus Kroesos' Besitz in den des Kyros überging, von vergoldetem Erz gewesen sein soll, wie der Schluß an sich haltbar ist, da der Schüler in anderen Materialien arbeiten kann als der Meister, und da die Erfindung einer neuen Technik noch nicht das völlige Aufhören der älteren bedingt. Wer kann sagen, was für Gründe, vielleicht religiöser Art, Klearchos haben mochte, sein Weihgeschenk in der ältesten Weise zu machen; jedenfalls muß die Angabe, er sei Schüler der kretischen Meister gewesen, in bestimmter Überlieferung begründet gewesen sein, und zwar grade deswegen einer guten, weil sie dem Augenschein der Statue zu widersprechen schien, aus diesem also nicht abgeleitet sein kann. Wenn dagegen eine andere Überlieferung eben diesen Klearchos (denn es ist derselbe) bei einem uns unbekannten Eucheiros von Korinth, dem Schüler uns abermals unbekannter spartiatischer Meister, Syadras und Chartas lernen läßt, so mag das vollkommen wahr sein, widerspricht aber der ersteren Nachricht nicht im mindesten, da mehr als ein bedeutender Künstler der späteren Zeit nachweislich zu mehren Meistern in die Lehre gegangen ist. Wenn aber Pausanias in eben der Stelle, wo er von diesem zweiten Lehrer des Klearchos berichtet, angiebt, Klearchos habe seinerseits seinen berühmten Landmann Pythagoras unterrichtet, über dessen Chronologie kein wesentlicher Zweifel sein kann, so bestätigt dies die Lebenszeit des Klearchos grade in der Periode, in welche er auch als Schüler von Dipoinos und Skyllis gehört.

Der Schule des Dipoinos und Skyllis ist zunächst ein nicht zu ihr gehöriger, aber mit ihr gleichzeitiger Künstler anzureihen, Smilis, Eukleides' Sohn, von Aegina. Auch er wird freilich (von Pausan. 7, 4, 4) Genoß des Daedalos genannt, woraus man, da eine nicht unwahrscheinlich klingende Combination den Künstler in die Zeit der ionischen Wanderung hinaufzurücken schien, während zugleich seine Thätigkeit in den 50er Olympiaden unbestreitbar ist, Veranlassung nahm, einen doppelten Smilis anzunehmen, wie man aus ähnlichen Gründen, aber sehr verkehrter Weise zwei Dipoinos und Skyllis statuiren zu müssen glaubte. Man hielt sich hiezu bei Smilis um so mehr berechtigt, da der Name des Künstlers als ein bedeutsames von dem Worte „Schnitzmesser" (*σμίλη*) abgeleitetes Appellativ erscheint, und man ging so weit, in Smilis den Collectivvertreter der aeginetischen, wie in Daedalos den der attischen und kretischen Bildschnitzer der Urzeit zu erkennen. Doch beweist hiefür weder der bedeutsame Name, da dergleichen bei völlig historischen Personen der Kunst- wie der Litteraturgeschichte gar nicht selten vorkommt, noch können die oben berührten Combinationen darauf Anspruch machen, mehr als scheinbar zu sein, während die Thätigkeit des Smilis von Aegina, den wir als eine historische Person auffassen, aus den 50er und vielleicht dem

Anfange der 60er Olympiaden beglaubigt ist[21]). Die Beglaubigung liegt besonders darin, daß Statuen der Horen von seiner Hand zusammen mit der Themis als deren Mutter von der Hand des Dorykleidas im Heratempel von Olympia aufgestellt waren, ein Verein der sich schon gegenständlich schwer trennen läßt, dessen Zusammengehörigkeit aber bestimmt dadurch bewiesen wird, daß Smilis' Horen ausdrücklich als aus Gold-Elfenbein bestehend genannt werden, also, grade wie Dorykleidas' Themis, der vollendenden Entwickelungsstufe der Chryselephantintechnik angehörten, welche kein Verständiger aus dem vorliegenden historischen Zusammenhange herausreißen und in Urzeiten versetzen kann. Das am meisten genannte Werk des Smilis ist die Tempelstatue der Hera auf Samos, die wahrscheinlich in dem von Rhoikos begonnenen, aber viel später vollendeten Tempel, wir können nicht sagen wann, aufgestellt wurde. Das Herabild des Smilis, zu unterscheiden von dem ältesten, welches unter Prokles zur Zeit der ionischen Wanderung von außen eingeführt in Samos an die Stelle des urältesten heiligen Brettes trat, dies Herabild des Smilis werden wir in den sehr zahlreichen und in den Hauptsachen immer übereinstimmenden alterthümlichen Gestalten namentlich samischer Münzen und denen mit Samos verbundener Städte zu erkennen haben. Erscheint diese Figur höchst alterthümlich, so liegt darin wahrlich am wenigsten ein Grund, sie Smilis und den 50er Oll. abzusprechen; den Apollon und die Artemis von Tektaeos und Angelion wird man in ihren Münznachbildungen nicht entwickelter nennen wollen, und überhaupt treten die Fortschritte der Kunst in diesen älteren Perioden weit weniger, und bei Tempelbildern natürlich am wenigsten, in freierer Entwickelung des gesammten Schemas der Gestalt hervor, als in der Durchbildung der Formen im Einzelnen, die wir in den kleinen Nachbildungen später und mäßig erhaltener Erzmünzen nicht zu erkennen und nachzuweisen vermögen. Daß das „wohlgeschnitzte“ Werk des Smilis ein Holzbild war, steht fest; ob Gold und Elfenbein mit dem Grundmaterial verbunden gewesen sei, können wir nicht sagen. — Eine zweite Hera des Meisters, die in Argos, ist zweifelhaft. Leider können wir über den Stil des Smilis auch aus anderen Quellen nicht näher urteilen, denn da er uns als eine einzelne historische Person gilt, so dürfen wir den Ausdruck „aeginetische Arbeit“ (*ἐργασία Αἰγιναία*) schwerlich auf ihn beziehn. Als die Eigenthümlichkeit dieser aeginetischen Arbeit wird betrachtet, daß die Statuen mit geschlossenen Füßen standen, woraus man weiter gefolgert hat, daß ihr Vorzug nur in feiner Detailbearbeitung bestanden haben könne, im Gegensatze zu der in der Composition lebendigeren daedalisch-attischen Kunst mit schreitenden Statuen. Mag an diesem Schlusse sein, was man annehmen will, jedenfalls ist derselbe aus den angegebenen Gründen für Smilis gleichgiltig.

An die lakedaemonischen Schülerpaare des Dipoinos und Skyllis erinnert uns noch einmal ein in Sparta einheimischer Künstler, Gitiadas, dessen Chronologie festzustellen freilich bisher vergeblich versucht worden ist, der aber aller Wahrscheinlichkeit nach eher in diese als in die folgende Periode gehört[22]). In Amyklae, unfern von Sparta, waren, angeblich als Siegesdenkmale des ersten messenischen Krieges, drei eherne Dreifüße aufgestellt, unter denen Götterstatuen standen. Einer von diesen mit der Statue der Persephone wurde als Werk des Kallon von Aegina genannt, den wir im vierten Capitel kennen lernen werden, die beiden anderen mit den Statuen der Aphrodite und der Artemis waren Arbeiten des

Gitiadas von Sparta. Näheres wird uns über dieselben nicht berichtet. Dies ist dagegen der Fall bei einem anderen Werke desselben Künstlers, welches vor kurzem schon berührt wurde. Der Tempel der Athene Chalkioikos sowie das in demselben aufgestellte Bild der Göttin war von Gitiadas, der außer als Architekt und Bildner noch als dorischer Hymnendichter genannt wird. Tempel und Bild, sagt Pausanias, waren von Erz, d. h. nach dem schon früher Besprochenen, mit Erz bekleidet, und auf diesem Erz fanden sich Reliefe, deren Inhalt uns Pausanias leider noch summarischer angiebt als andere ähnliche Figurenreihen. Wir erfahren nur, daß in diesen Reliefen viele Thaten des Herakles, mehre Begebenheiten aus der Sage der Dioskuren, ein Zug aus dem Perseusmythus und einige Göttergeschichten, unter ihnen Athenes Geburt dargestellt waren, jedenfalls reichlichere, als auf der Kypseloslade. Selbst über den Ort dieser Reliefe ist Zweifel erhoben worden. Natürlich denkt man zuerst an die Wände des Tempels; neuerdings aber ist auf spartanischen Münzen ein altes Atheneidol nachgewiesen, in dem mit großer Wahrscheinlichkeit eben die Athene Chalkioikos erkannt wird[23]). Dieses hermenartig auslaufende Idol ist in seiner unteren Hälfte von einer Reihe horizontaler Streifen oder Ringe umgeben, die als Träger jener Reliefe angesprochen worden sind, indem man diese gleichsam als Stickereien auf dem Gewande der Göttin zu betrachten habe, ähnlich wie an der nachgeahmt alterthümlichen Athenestatue des dresdener Museums (unten Fig. 38) ein vorn herablaufender Gewandstreifen mit Scenen der Gigantomachie in Reliefen, die ebenfalls als Stickerei aufzufassen sind, verziert ist. Ohne Zweifel ist diese Ansicht sehr hübsch entwickelt, wahrscheinlich aber ist sie gleichwohl nicht, und die Annahme, jene zahlreichen Reliefe seien an der Wand des Tempels zu suchen, verdient ohne Frage den Vorzug. Das Bild selbst aber, wie es uns die Münzen kennen lehren, ist so alterthümlich, daß man es schwerlich später entstanden denken darf, als um die Zeit, wo Dipoinos und Skyllis in der Peloponnes ein neues und bedeutendes Kunstleben anregten, eher könnte man sich geneigt fühlen viel höher hinaufzugehn, was aber Kallons wegen, mit dem Gitiadas sich berührt, unthunlich ist.

Fällt aber Gitiadas' Wirksamkeit an das Ende der 50er und den Anfang der 60er Olympiaden, so würde ihm ungefähr gleichzeitig eine nicht unbedeutende altspartanische Erzarbeit sein, von der wir durch Herodot erfahren (I. 70. SQ. Nr. 338), ein kolossales Mischgefäß nämlich, welches die Spartaner an Kroesos senden wollten, das aber bei Kroesos' Sturze (Ol. 58) in Samos blieb. Als Kunstwerk, das in unseren Betrachtungskreis gehört, erweist sich dieser Krater durch Reliefe, mit denen seine Mündung umgeben war, deren Gegenstand aber Herodot leider verschweigt.

Es bleibt, indem wir eine kleine Reihe weniger bedeutender Künstlernamen, über welche nur dürftige Notizen vorliegen, und die attischen Künstler, die vielleicht in diese Periode hinaufreichen, übergehn, um die Letzteren im Zusammenhange der attischen Kunst zu betrachten, aus der hier in Rede stehenden Zeit nur noch ein Künstler und sein höchst merkwürdiges Werk zu nennen, ein Künstler, der außerhalb alles Schulzusammenhanges mit den so eben besprochenen steht, obwohl der Schauplatz seiner Hauptthätigkeit ebenfalls Lakonika war: **Bathykles** von Magnesia und sein Werk, der Thron des Apollon in Amyklae unfern Spartas. Die Zeit des Bathykles wird nicht direct bezeugt, doch ist es aus einer

Reihe von Umständen wenigstens nicht unwahrscheinlich, daß seine Thätigkeit in Amyklae, wohin er mit einem Gefolge magnesischer Arbeiter gekommen, also höchst wahrscheinlich als berühmter Künstler berufen ist, an das Ende der 50er Olympiaden, etwa von 548—540 fällt[24]. Die Aufgabe, welche Bathykles in Amyklae wurde, war eine sehr eigenthümliche; es galt ein thronsitzartiges Gebäude für das uralte, 30 gr. Ellen (= 45 Fuß rhein.) hohe, aus getriebenem Erz ohne alle Kunst gefertigte Bild des amyklaeischen Apollon zu machen. Große Throne, welche zu eigenen Bauwerken wurden, für sitzende Kolossalbilder, wie der Zeus in Olympia, die Hera in Argos und viele andere, haben nichts Auffallendes, und wir werden auch ohne genauere Schilderungen der Alten uns derartige Kunstwerke mit einiger Phantasie vergegenwärtigen können; hier aber saß das Bild nicht, sondern es stand steif aufgerichtet auf einer Basis, welche das Grab des Hyakinthos einschloß, mitten in dem Thron, welchem daher das Eigentlichste des Sessels, der Sitz, abgehen mußte. Es begreift sich deshalb leicht, daß wir nur im Anschluß an genaue Angaben der Alten uns die Gestalt dieses sitzlosen Sessels würden vergegenwärtigen können, solche Angaben aber fehlen fast ganz, und was Pausanias (3, 18 u. 19) über die Gestalt des ganzen Bauwerkes sagt, ist so ungenügend, so wenig anschaulich, ja zum Theil, besonders in Beziehung auf eine Vielheit von Sitzen, so räthselhaft, daß es sehr die Frage ist, ob wir jemals eine Reconstruction werden machen können, die auf mehr, als auf den Namen eines mehr oder weniger künstlerisch möglichen Phantasiebildes Anspruch machen kann[25]. Wissen wir doch nicht einmal, aus welchem Material der Thron erbaut war, obgleich darauf die Möglichkeit der einen oder der andern Herstellung wesentlich mit beruht; da das Gebäude unbedacht im Freien stand, so wäre Marmor am wahrscheinlichsten als sein Material zu denken, wenn man nicht annehmen müßte, daß von diesem sich in dem wohldurchforschten Boden Amyklaes mindestens Spuren erhalten haben würden. Möge deshalb dieses räthselhafte Monument, welches ohnehin außerhalb der Grenzen unserer eigentlichen Betrachtung liegt, auf sich beruhen, hier handelt es sich wesentlich nur um den plastischen Schmuck desselben, um dessentwillen das ganze Bauwerk erwähnt werden mußte. Denn es ist wohl klar, daß die mangelhafte Kenntniß des ganzen Thrones uns die Einsicht in den Zusammenhang und die Composition des ornamentalen Bildwerks wesentlich erschwert[26]. Mit Gewißheit können wir nur sagen, daß zwei Horen und zwei Chariten als sogenannte „Karyatiden" die Füße des Thrones bildeten. Als Stützen der Armlehnen scheinen einerseits zwei Tritonen, andererseits Typhon und Echidna angebracht gewesen zu sein, doch ist dieser Ort des Bildwerks nur vermuthet, ebenso ist es nur Vermuthung, wenngleich künstlerisch gerechtfertigte, daß die Pfosten der Rücklehne je durch einen der Dioskuren zu Roß bekrönt waren, während die Lehne selbst den Chor des Bathykles und seiner Genossen trug, ob aber in Relief oder in Rundbildern, ist nicht auszumachen. Außer diesen im engeren Sinne architektonischen Ornamentbildwerken hatte aber der Thron noch eine reiche Fülle von Reliefen, deren Ort ebenfalls nicht mit Sicherheit auszumachen ist, obgleich er mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit in friesartiger Anordnung, außen an den massiven Armlehnen nebst dem entsprechenden Theile der Rücklehne, innen an dem Querbalken zu suchen sein wird, welcher die Füße des Thrones verband. Diese Reliefe, deren Composition zu reconstrui-

ren eine beinahe verzweifelte Aufgabe ist, da Pausanias nicht wie bei der Kypseloslade die Bildwerke vollständig beschreibt, sondern ausdrücklich angiebt, er biete nur eine Auswahl der merkwürdigsten, erinnern in ihrer mythologischen Fülle lebhaft an die Lade des Kypselos, jedoch treffen die Gegenstände, welche schon um ihrer selbst willen einen Blick verdienen und deshalb in der Note*)

---

*) Den folgenden im Wesentlichen mit dem Brunn'schen übereinstimmenden Versuch einer symmetrischen Anordnung der von Pausanias angegebenen Reliefe am amyklaeischen Thron, den ich nicht für besser ausgeben will, als die Versuche Anderer, hoffe ich billiger Beurteilung anheimgeben zu dürfen; die Verlockung zu solchen Versuchen ist groß, auch wo man die ganze Schwierigkeit erkennt. Die Linien verbinden die einander entsprechenden Bildwerke.

I. Außenbilder.

1. Armlehne links:

a) Zeus und Poseidon die Töchter des Atlas tragend, dabei der Vater Atlas
b) Herakles' Kampf gegen Kyknos.
c) Herakles' Kampf gegen den Kentauren Pholos.
d) Theseus den Minotauros gebunden führend.
e) als Mittelbild größerer Ausdehnung: der Chor der Phaeaken um Demodokos tanzend
f) Medusa von Perseus enthauptet.
g) Herakles' Kampf gegen den Giganten Thurios.
h) Tyndareos' Kampf gegen Eurytos
i) Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, der Vater wohl anwesend.

2. Hinterseite:

a) Das Dionysoskind von Hermes den nysaeischen Nymphen übergeben (so wahrscheinlich.)
b) Herakles von Athene geführt auf dem Wege zum Olympos.
c) Achilleus dem Kentauren Cheiron übergeben.
d) Eos raubt Kephalos.
e) Mittelbild: Hochzeit der Harmonia, die Götter bringen Geschenke.
f) Achilleus und Memnon.
g) Herakles' Kampf gegen den thrak. Diomedes. } vielleicht h/g zu stellen.
h) Herakles und der Kentaur Nessos.
i) Das Urteil des Paris.

3. Armlehne rechts:

a) Tydeus' und Lykurgos' Kampf von Amphiaraos getrennt.
b) Hera auf Io als Kuh herabschauend.
c) Athene und Hephaestos
d) Herakles und die Hydra.
e) Mittelbild: Herakles den Kerberos aus der Unterwelt entführend.
f) Anaxis und Mnasinos zu Pferd.
g) Megapenthes und Nikostratos auf einem Pferd.
h) Bellerophon und die Chimaera.
i) Herakles' Kampf gegen Geryon (die Rinder nebensächlich behandelt.)

II. Innenbilder.

Rechts:

a) Die Jagd des kalydonischen Ebers.
b) Herakles die Aktoriden bekämpfend.
c) Helena von Theseus und Peirithoos geraubt (bei Pausanias nach d).
d) Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus.

mitgetheilt sind, nur in den wenigsten Fällen zusammen, so in ein paar Thaten des Herakles, in Achilleus und Memnons Zweikampf, dem Parisurteil; jedoch sind auch sie zum größten Theil aus dem großen Strom der homerischen und kyklischen Poesie geschöpft, wenngleich der amyklaeische Thron einerseits mehr Göttermythen als die Kypseloslade aufzuweisen hat, andererseits allerlei local amyklaeische Sagen eingeflochten sind. Eine eigene Figurenreihe zierte die Basis des alten Standbildes, das Hyakinthosgrab, welche am wahrscheinlichsten, wie unten angegeben, in vier größere Darstellungen verwandter geistiger Bedeutung zu zerfällen sein dürfte, als deren Ort wir den um alle vier Seiten der Basis umlaufenden Fries zu betrachten haben werden. Wenn nicht Alles täuscht, kann man selbst zwei beschränktere und zwei ausgedehntere Compositionen unterscheiden, die den Lang- und den Schmalseiten der Basis entsprachen.

Mitte:
- a) Herakles würgt den nemeischen Löwen.
- b) Tityos wird von Apollon und Artemis erlegt.
- c) Herakles bekämpft den Kentauren Oreios.
- d) Theseus kämpft gegen den Minotauros.
- e) Hera von Hephaestos gefesselt und wahrscheinlich Ares für sie kämpfend bei Pausan. nach f).
- f) Herakles ringt mit dem Acheloos.

Links:
- a) Pelias' Leichenpiele.
- b) Menelaos und Proteus nach der Odyssee.
- c) Admetos schirrt Eber und Löwen an einen Wagen.
- d) Hektors Todtenspende.

III. An der Basis des Bildes.

1. Schmalseite mit dem Eingang in das Grabmal:
   Einführung des Hyakinthos und der Polyboia in den Olymp.
2. Entsprechende hintere Schmalseite:
   Einführung des Dionysos und seiner Mutter Semele unter die Götter
3. Erste Langseite:
   Rückführung der Kora unter die Götter in Gegenwart der Demeter, des Pluton, der Moiren und Horen, Aphrodites, Athenes und Artemis'.
4. Zweite Langseite:
   Einführung des Herakles in die olympische Götterversammlung durch Athene in Anwesenheit der Thestiaden und Musen.

DRITTES CAPITEL.

Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit.

Je weniger Urteile über den Stil der Künstler und der Zeit, welche wir kennen gelernt haben, das Alterthum uns überliefert hat, in je dunkleren und unbestimmteren Umrissen uns daher das Bild dieser älteren Kunst vor Augen steht, um so eifriger werden wir nach erhaltenen Monumenten aus dieser Zeit forschen, um in ihnen und durch sie zu festen Vorstellungen über die Entwickelung und die Eigenthümlichkeiten des Stiles der mancherlei Kunstwerke zu gelangen, von denen wir litterarische Nachrichten haben. Dieser Eifer der Forschung muß aber von der größten Vorsicht begleitet sein, einer Vorsicht, die grade auf dem gegenwärtig zu behandelnden Punkte um so höher zu steigern ist, je geringere Mittel zur Controlirung und Bewährung der Ergebnisse unserer Forschung wir in Händen haben. Den späteren Epochen der Bildnerkunst in Griechenland können wir, geleitet durch scharfe und durchgreifende Urteile der Alten über die Kennzeichen und Merkmale der Stilentwickelung ganzer Zeiträume und der einzelnen Künstler, ungleich leichter die ihnen gehörenden Monumente zuweisen, während wir in dieser Zeit zunächst ganz ohne Rath und Anweisung dastehn und damit beginnen müssen, uns einen Anhalt und Stützpunkt zu schaffen, von dem wir hoffen dürfen, wenigstens mit relativer Sicherheit vorzuschreiten. Den sichersten und festesten Anhalt würden uns Werke der Künstler, die uns schriftlich genannt und beschrieben werden, liefern; sowie aber, gemäß dem bereits in der Einleitung hervorgehobenen, überhaupt von den bei den Alten einzeln erwähnten Hauptwerken der bedeutendsten Künstler gar wenige auf uns gekommen sind, so ist uns auch von den Werken der Hände dieser ältesten Meister im Originale Nichts erhalten, das wir als solches zu erkennen vermöchten; und was wir in kleinen Nachbildungen, namentlich in späten Erzmünzen besitzen, das reicht wenigstens zu einer feineren Beurteilung der Stilentwickelung gewiß nicht aus. Wir müssen also weitergehend uns umsehn, ob wir nicht Denkmäler auffinden können, welche auf irgend eine Weise als sicher aus dieser Zeit stammende beurkundet sind. Das ist leider nur bei einem einzigen bedeutenderen Sculpturwerke der Fall, nämlich bei den Metopen des ältesten Tempels von Selinunt in Sicilien, welche wir weiterhin an die Spitze unserer kleinen Liste zu stellen haben werden. Für alle weiteren Monumente, die wir etwa in dieselbe aufnehmen, sind wir auf unser subjectives Urteil über ihren Stil angewiesen [27]), und damit stehn wir, das muß unumwunden und mit aller Ehrlichkeit ausgesprochen werden, auf einem sehr schlüpfrigen Boden. Bedeutende Monumente sind nicht zahlreich und Niemand kann uns verbürgen, daß sie und noch viel weniger, daß die Hervorbringungen untergeordneter Art und diejenigen des Kunsthandwerks auf der Höhe ihrer Zeit stehn, daß sie also nicht älter erscheinen, als sie in der That sind. Die Gestaltung im Ganzen, das ruhige, auch steife Gesammtschema mehrer statuarischen

Monumente entscheidet an sich Nichts, denn dies wurde, und zwar nicht blos für Tempelbilder, auch noch in der folgenden Periode, ja modificirt noch in der Blüthezeit festgehalten; der hauptsächliche Stilfortschritt liegt in der Entwickelung und Durchbildung der Formen im Einzelnen, und zu der Beurteilung dessen, was hierin unsere Periode, sei es in ihren höchsten Hervorbringungen, sei es im mittleren Durchschnitte zu leisten vermochte, fehlt uns der positive Maßstab. Dazu kommt weiter die Thatsache, welche uns durch die Monumente aller folgenden Perioden und nicht am wenigsten durch diejenigen der zunächst folgenden bewiesen wird, daß die Kunst keineswegs in allen ihren Localen gleichmäßig fortschritt, daß folglich keineswegs der Stil aller gleichzeitigen Sculpturen auch ein gleicher ist. Es stellt sich vielmehr immer mehr heraus, daß es starke, zum Theil principielle landschaftliche Unterschiede gab, die uns verbieten z. B. Monumente von der kleinasiatischen Küste nach solchen von Sicilien oder peloponnesische Sculpturen ohne Weiteres nach solchen von den Inseln zu beurteilen. So ist hier in der That Alles ungewiß und schwankend, und wenn es gleichwohl unternommen wird, eine kleine Anzahl von Monumenten, welche im Ganzen, ohne Pfuscharbeiten zu sein, hinter denen der folgenden Periode zurückstehn, als wahrscheinliche Producte der gegenwärtig behandelten zusammenzustellen, so kann und darf das nur nach diesen Vorbemerkungen und mit aller möglichen Zurückhaltung und Bescheidenheit geschehn.

Es versteht sich, daß mit denjenigen Sculpturen zu beginnen ist, deren Datum sich wenigstens mit annähernder Genauigkeit bestimmen lässt, den **Metopen von Selinunt**.

Selinunt wurde Ol. 37, 3 (629 v. u. Z.) gegründet. Nun gehört die Anlage der Tempel nebst derjenigen der Stadtmauern, des Marktes und eventuell des Hafens, wie wir das schon aus Homer (Od. 6, Vs. 6—10), wo er von der Gründung der Phaeakenstadt auf Scheria redet, wissen, zu den ersten Acten der Gründung einer neuen Stadt. Es kann demnach kein Zweifel sein, daß auch in Selinunt der Beginn der Tempelerbauung mit der Stadtgründung zusammenfällt, und schwerlich steht bei der ungestörten frühesten Entwickelung dieser Colonie irgend Etwas im Wege, den Bau der Tempel etwa 20 Jahre nach dem Beginn vollendet zu denken. Da nun der Tempel, um den es sich handelt, der mittlere und älteste von dreien auf der Akropolis, jedenfalls dem Kern der Stadt, uns die dorische Ordnung in einer sehr alten Gestalt zeigt, so dürfen wir kaum zweifeln, in seinen Ruinen ein Monument zu besitzen, dessen Vollendung noch in die 40er Olympiaden, oder in runder Zahl etwa um 600 vor unserer Zeitrechnung fällt [28]). Aus diesen Ruinen nun stammen die merkwürdigen Reliefplatten, mit denen die Metopen des Frieses gefüllt waren, und in denen wir die ältesten griechischen Kunstwerke, die wir nachzuweisen vermögen, besitzen. Von diesen Metopenplatten sind mehre in Bruchstücken und Trümmern, zwei dagegen in fast unverletzter Erhaltung auf uns gekommen [29]). Es sind diejenigen, welche die nebenstehende Abbildung (Fig. 6) zeigt. Die Platten, aus Kalktuff, sind etwas über einen Meter ins Geviert [30]), der Grund, auf welchem sich das stark vorspringende Relief abhebt, war und ist zum Theile noch roth bemalt, ebenso wie das Ornament über der Reliefplatte und einiges Detail im Relief selbst. Daß Farbe, wahrscheinlich verschiedene außer der erhaltenen rothen angewandt gewesen sein wird, ist nicht zu be-

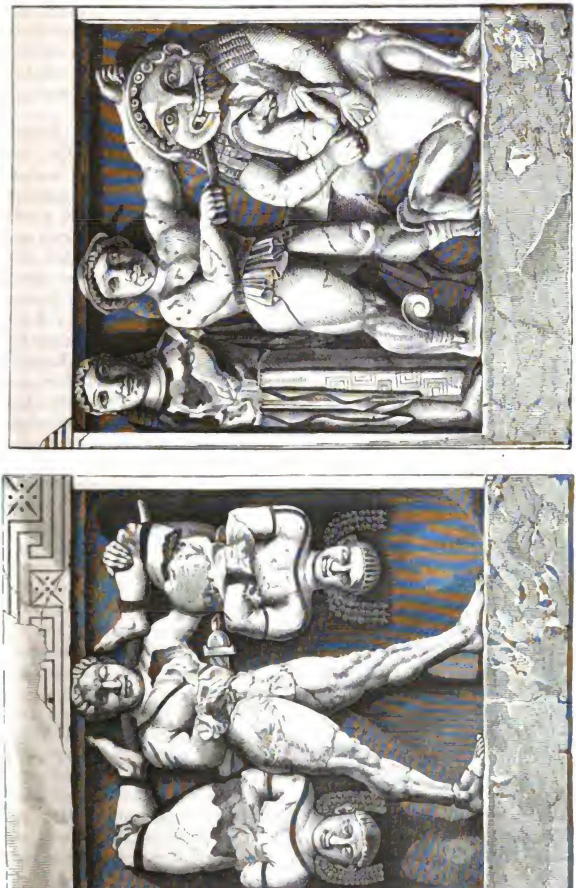


Fig. 6. Zwei der ältesten Metopen von Selinunt.

zweifeln, in welcher Ausdehnung dies aber der Fall war, eben so wenig zu beweisen, bemerkenswerth aber, daß die Augen nur durch Malerei dargestellt sind. Als Gegenstände der Darstellung erscheinen Herakles die Kerkopen, neckische wegelagernde Daemonen tragend, und Perseus die Medusa enthauptend, letzteres ein vielfach dargestellter Stoff, ersteres ein nur noch auf Vasenbildern zum Vorschein gekommener [31]), beide aber aus dem vollen Strome epischer Poesie geschöpft.

Der erste Eindruck, den ein unbefangener Betrachter von diesen Reliefen erhält, wird ohne Zweifel der großer Häßlichkeit und Rohheit sein. Ein Theil dieses Eindruckes fällt allerdings auf den Gegenstand, namentlich auf den der Perseusplatte, wo die in der grassesten Unschönheit, mit breitem Riesenkopf, fletschenden Zähnen und hervorgesteckter Zunge gebildete Medusa als ein wahres Schreckbild, das alle Anmuth weit von sich scheucht, uns entgegenstarrt; aber allein von diesem Gorgonenhaupte stammt der Eindruck des Häßlichen nicht. Eben so wesentlich tragen zu demselben die argen Verzeichnungen bei, welche namentlich an dem linken Bein und dem unförmlich großen rechten Fuße der Medusa, an dem Oberschenkel des hinteren Kerkopen und darin fühlbar werden, daß alle Figuren in ihren unteren Theilen in reiner Seitenansicht, in den oberen in eben so reiner Vorderansicht dargestellt sind. Dies ist weniger auffallend bei Herakles und Perseus, um so auffallender dagegen bei den Kerkopen, bei der Medusa, und ganz besonders bei der hinter Perseus als sein göttlicher Beistand angebrachten Athene, während bei den beiden Haupthelden wieder ein anderes Eigenthümliche nicht dieser Metopen allein, sondern sehr vieler alten Kunstwerke, vielleicht aller echten bis zu einer gewissen Zeit, hervortritt, nämlich daß gegen alle Natur und Möglichkeit auch im lebhaften Ausschritt ihre beiden Füße mit den ganzen Sohlen platt auf den Boden stehn. Endlich tragen wohl auch die breiten und plumpen wenngleich bei den verschiedenen Personen ungleichen Proportionen der Figuren sowie ihre völlig ausdruckslosen Gesichter das Ihrige bei zu dem ungünstigen Eindruck, den die ganzen Werke hervorbringen. Aber auch dieser läßt uns wohl bemerken, daß die einfacheren und gewöhnlicheren Stellungen der schreitenden Helden ungleich besser gelungen sind, als die ungewöhnlicheren der knieenden Medusa und der an den Beinen aufgehängten Kerkopen, deren verkehrt herabfallende Locken ebenfalls ungleich mißlungener sind, als die kurzen Haare der anderen Personen und als die natürlich liegenden Locken der Medusa. Diesem allgemeinen ersten Eindruck gegenüber kann es verwegen erscheinen, von Lobenswerthem in diesen Sculpturen zu reden. Und dennoch gebührt ihnen Lob in mehr als einer Beziehung. Zunächst im Ganzen betrachtet, zeigen diese Reliefe eine sinnige und wohl abgewogene Erfüllung des knapp zugemessenen Raums ihrer Fläche; der Bildhauer hat die Gesetze, welche ihm dieser Raum vorschrieb, wohl verstanden und zugleich mit Gewissenhaftigkeit und mit bewußter Freiheit behandelt, mit Gewissenhaftigkeit, indem er seine Gruppen so componirte, daß sie sich dem gegebenen Raume und Rahmen genau anpassen, und daß ihre Massen sich symmetrisch abgewogen durch denselben vertheilen, mit bewußter Freiheit, indem kaum irgendwo als in dem zu kurz gerathenen linken Beine der Medusa [32]) in der Composition die Bedingtheit durch den Rahmen fühlbar wird, sondern, indem die Darstellung in sich natürlich, auch ohne alle Begrenzung gedacht, in der Haupt-

sache nicht anders componirt zu sein brauchte. Das ist nichts Geringes und erscheint um so bedeutender, wenn wir an weit späteren Monumenten, selbst solchen der Blüthezeit die Gesetze der Raumerfüllung zum Theil weniger gut durchgeführt finden. Ferner muß neben dem Geschick, mit welchem die Figuren in starkem Hochrelief, zum Theil in fast voller Rundung, wie die Beine des Herakles von der Fläche gelöst sind, der Fleiß der ganzen Arbeit rühmend anerkannt werden, ein Fleiß, welcher zeigt, daß der Künstler mit Liebe bei seinem Werke war, und der sich namentlich in dem energischen Streben nach Naturwahrheit bei der sehr bedeutenden Detailbildung, in der sorgfältigen Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses ausspricht. Wo diese gering erscheint, wie am Gewande der Athene, dürfen wir auf eine Ergänzung durch die Farbe schließen. Am interessantesten ist diese fleißige Detailarbeit nun unbedingt an den nackten Theilen. Bei aller Plumpheit und Derbheit der Formen offenbart sich in denselben doch eine nicht gewöhnliche, wenn auch noch keineswegs abgeklärte Beobachtung und Kenntniß des menschlichen Körpers, und wir sehn deutlich, daß die Schwerfälligkeit nicht auf Ungeschick, sondern auf Absicht und Überzeugung des Künstlers, vielleicht auch seines Stammes und seiner Zeit beruht, und eben deshalb den vollen Anspruch auf das Prädicat des Stiles hat. Der Anschauung des Künstlers gemäß sind die großen Hauptmuskeln der Brust, der Arme, namentlich aber der Beine, in größter Breite angelegt, während die Gelenke, namentlich Knie- und Fußgelenke (die Handgelenke sind meistens beschädigt, scheinen aber zurückzustehn) die Übergänge der Muskeln in Sehnen und Bänder in der gedrungensten, man möchte sagen concentrirtesten Kräftigkeit darstellen. Es ist offenbar Absicht und Zweck des Bildhauers gewesen, in dieser gedrungenen und unverwüstlichen Kraft seine Hauptpersonen als die gewaltigen Helden der Poesie zu charakterisiren, welche die Ungeheuer der Finsterniß siegreich bekämpfen und mit lästigen Kobolden einen kurzen Proceß zu machen wissen; hat er, um seinen Zweck zu erreichen, des Guten etwas zu viel gethan, hat er mit seinen Mitteln nicht recht hausgehalten, so sehn wir eben darin das Ergebniß der Freiheit und das schöpferische Wirken eines künstlerischen Individuums, welches den graden Gegensatz bildet zu der maßhaltenden, glatten, wohlabgewogenen Manier der aegyptischen Kunst, mit der man in seltsamer Verblendung auch diese Reliefe ähnlich, ja selbst verwandt hat finden wollen. Einen Gegensatz zu derselben und ihrem festen Kanon bilden auch die, wie bereits bemerkt, ungleichen Proportionen der Figuren unserer Reliefe, von denen Herakles 5, Athene $4\frac{3}{4}$, Perseus nur $4\frac{1}{4}$ Kopflängen im Körper haben, während das Verhältniß des Oberkörpers (vom Kinn bis zum Gürtel) zu dem Unterkörper (von dem Gürtel zur Sohle) bei Perseus wie 2 : 5, bei Herakles wie 1 : 3 ist.

Fassen wir Alles zusammen, was wir im Einzelnen betrachtet haben, so werden wir gestehn müssen, daß wir das Bild eines eigenthümlich und frei entwickelten, scharf ausgeprägten, noch befangenen, aber in sich soliden Stiles vor uns haben, und daß wir uns durch dieses uralte Werk griechischer Hände in seiner Selbständigkeit und Tüchtigkeit auf eine lange Stufenfolge immer vollendeterer Leistungen hingewiesen fühlen, was bei aegyptischen Werken niemals und auch bei assyrischen kaum der Fall ist.

Näher als irgend ein anderes Monument sind den Metopen von Selinunt die

Reliefe eines erst in neuerer Zeit bekannt gewordenen stelenförmigen Steines ungewisser Bestimmung, welcher, auf spartanischem Boden gefunden, daselbst im Privatbesitze bewahrt wird[33].

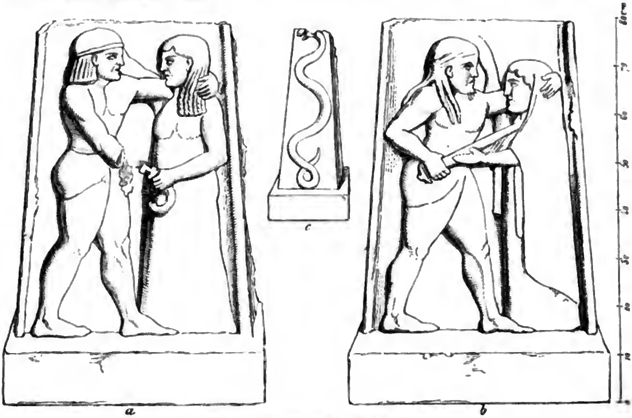


Fig. 7. Stelenreliefe von Sparta.

Konnte man sich veranlaßt fühlen, die gewaltige Kräftigkeit der Formen in den Metopen von Selinunt aus dem gedrungenen und schweren Charakter der Architektur des Tempels abzuleiten, zu denen die Reliefe gehören und mit dem sie allerdings übereinstimmen, so müssen die spartanischen Reliefe, welche nicht gleicherweise mit der Architektur verbunden sind, lehren, daß der Grund der Stileigenthümlichkeit anderswo liegt. Man wird ihn in dem Charakter des dorischen Stammes suchen dürfen, dem beide Monumente angehören, nur daß man nicht so weit gehn darf, zu glauben, dieser Stil sei allen dorischen Städten gemeinsam gewesen; der Apollon von Tenea lehrt uns Anderes. — So wie die Bestimmung des Steines von Sparta ist auch die Bedeutung seiner Reliefe zweifelhaft, obwohl die Handlung sich besonders in der ganz erhaltenen Seite b klar genug ausspricht. Ein bärtiger Mann scheint einer Frau, welche er mit der linken Hand am Halse umfaßt, das Schwert in die Gurgel zu bohren, während sie die Linke, wie abwehrend, gegen seine Rechte ausstreckt, die Rechte, wie bittend, zu seinem Haupte erhebt. Möglicherweise Orestes Muttermord. Ganz ähnlich ist die Handlung in a, nur daß hier das, fast wie eine Harpe gestaltete Instrument in der zum Theil zerstörten Rechten des hier unbärtigen Mannes, welches auch die Frau mit ihrer Linken gefaßt hat, von ungewisser Bedeutung ist. Auch die Erklärung der aufgerichteten Schlangen, mit denen die Schmalseiten des Monumentes c verziert sind, und die Grabessymbole sein könnten, ist ungewiß. — In den, soweit man nach der Zeichnung urteilen kann, im Einzelnen wenig durchgebildeten Figuren finden wir die gedrungenen aber dabei schwankenden Proportionen

der selinuntischen Metopen wieder, nicht minder die breite Ausführung der großen Muskelpartien besonders der Beine und die übertrieben articulirten harten Gelenke. Auch hier finden wir ein Überwiegen der Ausführung in den Beinen gegenüber dem Leibe, das Auftreten mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, ungefähr dasselbe Schema der Behandlung der Haare, zu deren Einzelausführung übrigens sowie zu derjenigen der beinahe gar nicht detaillirten Gewänder ohne Zweifel Farbe angewendet gewesen ist. Auf die geringen Unterschiede in der Gesichtsbildung, die besonders in den Frauenköpfen weniger häßlich erscheint, als in den selinuntischen Metopen, dürfte kein zu großes Gewicht zu legen sein; ein bedeutenderer Unterschied liegt in der reineren Wahrung der Profilstellung in den spartanischen Reliefen gegenüber der Drehung der Oberkörper in der Vorderansicht in Selinunt; nur muß wohl bemerkt werden, daß die Darstellung der Brust sehr unklar zwischen Seiten- und Vorderansicht schwankt, d. h. überhaupt als der am schwierigsten zu bildende Theil am meisten mißrathen ist. Dagegen verdient die Raumerfüllung auch hier das Lob, das den Metopen von Selinunt gespendet wurde.

Auch bei dem nächsten genauer zu besprechenden Monumente, dem Apollon von Tenea (Fig. 8) bleiben wir noch im Bereiche dorischer Kunstübung, es muß aber nachdrücklich hervorgehoben werden, daß diese Statue, wenngleich das vorzüglichste und relativ am höchsten durchgebildete Exemplar, dennoch nur ein Exemplar aus einer ganzen Reihe ähnlicher Gestalten ist, welche an sehr verschiedenen Orten Griechenlands zu Tage gekommen sind[34]) und, unter einander verglichen, eine überaus merkwürdige Stufenfolge von Entwickelungen dieser befangenen und in ihren Mitteln beschränkten, mit technischen Schwierigkeiten ringenden und dennoch fortschreitenden ältesten Marmorsculptur darbieten. Da die vorhandenen Abbildungen einiger Exemplare (von Thera, von Orchomenos) entweder anerkanntermaßen ungenügend oder doch von zweifelhaftem Werthe sind, während es außer der Möglichkeit liegt, hier genügendere Abbildungen zu bringen, so muß auf eine Durchführung der Vergleichung verzichtet und der teneïsche Apollon allein genauer in's Auge gefaßt werden, nur das sei bemerkt, daß sich derselbe durch die straffe Praecision seiner Formen vor der rundlichen Unbestimmtheit des theraeischen und der kantigen Derbheit des orchomenischen Exemplars vortheilhaft auszeichnet. — Apollon benennt man diese Statuen, weil einige kolossale (wenn auch mit halberhobenen Armen gebildete) Exemplare nur Götterbilder sein können, von Göttern aber nur Apollon mit dieser jugendlichen Bildung gemeint sein kann; allerdings wissen wir wenigstens von einer Athletenstatue unserer Periode (Ol. 54), der das Arrhachion von Phigalia (Pausan. 8. 40, 1. SQ. 372), daß sie in gleichem Schema gebildet war; von den bekannten Statuen aber, die alle langes und reichliches Haar tragen, ist schwerlich eine das Bild eines Athleten, da die Athletentracht im Leben und in der Kunst kurzgeschorenes Haar ist. Ohne daher auf den Namen Apollon allzu großes Gewicht zu legen, wird er, als durch keinen besseren ersetzbar, beizubehalten sein.

Die Statue, die in Fig. 8 nach einem Gypsabguß im archaeologischen Museum in Leipzig gezeichnet ist, wurde an der Stelle des alten Städtchens Tenea, in welchem Apollon den Hauptcult hatte, anderthalb Meilen von Korinth, ganz nahe bei Kleonae gefunden und ist jetzt in der Glyptothek in München aufgestellt. Je meisterhafter verhältnißmäßig die äußerliche Technik, das eigentliche Machwerk

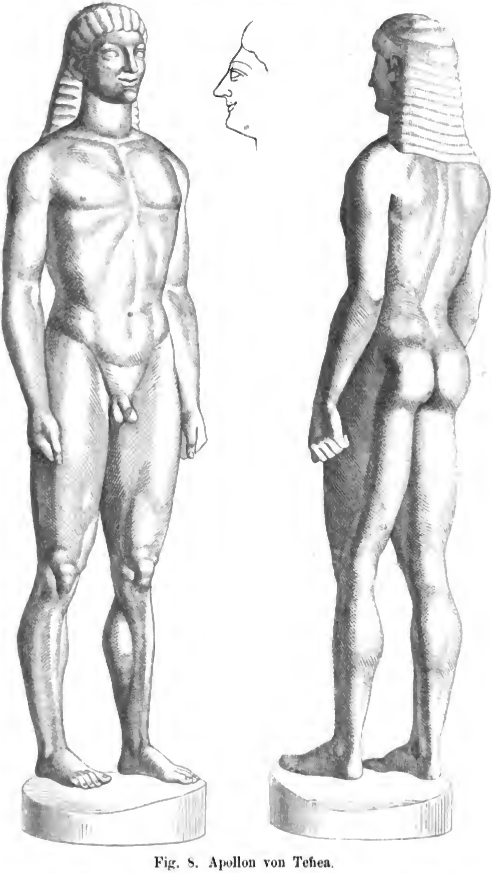


Fig. 8. Apollon von Tenea.

dieser wohl einige Male gebrochenen, aber so gut wie gar nicht restaurirten Sculptur ist, um so bedeutsamer und wichtiger erscheint uns die volle Eigenthümlichkeit des ältesten Kunststils, welche allen ihren Formen mit der bewußtesten Absicht von dem Verfertiger, unbedingt einem achtungswerthen Künstler, aufgeprägt

ist. Das Bild, von mittlerer Lebensgröße steht vollkommen grade aufrecht, die Arme mit geschlossenen Händen fest an den Körper herabgestreckt, die Beine in einem gehaltenen Ausschritt getrennt und die Füße fast in eine Ebene und mit beiden Sohlen platt auftretend vor einander gestellt. Es ist dies das für aegyptisch gehaltene Schema, über welches früher das Nöthige gesagt worden ist. Mag dasselbe beim Beginne der Marmorsculptur das einzige gewesen sein, das innerhalb des Kreises der technischen Fähigkeit der jungen Kunst lag, mag es noch längere Zeit für untergeordnete Kräfte (und wer sagt, daß z. B. jenen Arrhachion von Phigalia ein Meister gearbeitet hat) das höchste Erreichbare geblieben sein, damit ist noch nicht bewiesen, daß dies steif-ruhige Dastehn bei Götterstatuen nicht mit Absicht beibehalten wurde, als die Kunst in anderen Gegenständen bereits eine größere Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen erreicht hatte, in sofern die jugendliche Kunst meinen mochte, durch diese durchaus ruhige Haltung das Cultusbild zum Abbild des ewigen, dem Wechsel des Menschlichen enthobenen, von Leiden und Leidenschaften befreiten Gottheit zu machen, das Götterbild dem Individualismus mit seiner endlichen Beschränktheit zu entheben und dasselbe zum Ideellen oder zum religiös Begrifflichen zu steigern, sowie sie vielleicht durch das uns allerdings einfältig erscheinende Lächeln des Gesichtes theils die gnadenvolle, theils die allem Leid enthobene, leicht lebende, selige Gottheit, wie Homer sie nennt, zu vergegenwärtigen glaubte. Thatsache ist wenigstens, daß bei den Götterbildern nicht blos der zunächst folgenden Periode, sondern auch bei denen der ersten Blüthezeit eine durchaus ruhige Stellung und Haltung doch gewiß mit bewußter Absicht festgehalten wurde, als man der Darstellung der schwierigsten Bewegungen bereits vollkommen Herr war. Daß diese Ruhe in der ältesten Zeit steif ausfällt darf uns nicht wundern. Wenn diese Ansicht nicht ganz irre geht, so würde in der Gesammtcomposition des Apollon allerdings ein Zug zum Idealen gegeben sein, während in der Darstellung und Formgebung hier so gut wie in der Zeit der höchsten Entwickelung der gesundeste Naturalismus waltet, welcher die griechische Kunst von orientalischen Abenteuerlichkeiten fern hielt, und sie allgemach auf dem einzigen für die bildende Kunst wirklich betretbaren Wege zum Idealismus emporführte. Es ist unverkennbar, daß der Künstler der teneischen Statue grade so gut wie sein Genoß, dem wir die selinuntischen Reliefe verdanken, von umfassender Naturbeobachtung des menschlichen Körpers ausgegangen und auf's eifrigste bestrebt, mit allen seinen Mitteln bemüht gewesen ist, seine Statue der beobachteten Natur getreu zu gestalten. Dies solide Bestreben bezeugt uns nicht am wenigsten der Umstand, daß der Künstler seine Zwecke nicht durchweg in gleichem Maße erreicht hat, daß wir genau sehen können, wie weit sein Vermögen reichte und wo dasselbe seine Grenze fand. Diejenigen Theile des menschlichen Körpers nämlich, welche durch markirte Formen, schärfere und mannigfaltigere Umrisse und bestimmter gegen einander abgegrenzte Flächen der Beobachtung einen leichteren Anhalt bieten, wie die Glieder im Vergleich zum Rumpf, die Gelenke im Vergleich zu den Hauptmassen der Glieder, diese sind nach dem Verhältniß eben dieser Abstufung dem Künstler besser gelungen. So zeichnen sich die Füße mit einem Theile des unteren Beines vor allen übrigen Theilen des Körpers durch Natürlichkeit und Zierlichkeit aus und sind fast tadellos gebildet; so zeigen die Beine und Arme,

trotzdem daß auch hier noch wie in den beiden zuerst betrachteten Monumenten die großen Muskelpartien zu mächtig, die Gelenke zu zart sind, der Knochenbau zu scharf hervorgehoben, dennoch eine ganz andere, ungleich genauere und durchgeführtere Modellirung als der Rumpf, namentlich der Bauch, die Brust, die vordere Halsfläche; so ist endlich selbst der Rücken, in welchem die scharf markirte Wirbelsäule nebst der in großen Partien bestimmt auftretenden Musculatur fühlbarer gesonderte Flächen bietet, vorzüglicher, naturwahrer gestaltet als die Vorderseite, wo Hals, Brust und Bauch ohne alle feinere Bewegung der leise in einander verschmelzenden Musculatur fast in glatten Flächen gearbeitet sind, aus denen nur die Schlüsselbeine, der Ansatz der Brustmuskeln und der Bogen des Rippenschlusses mit trockener Schärfe hervortreten. Grade in dieser näher beleuchteten Ungleichheit liegt jener Individualismus schon dieses hochalterthümlichen griechischen Bildwerks, liegt dasjenige, was uns sofort bei seinem Anblick an die beobachtende, gestaltende, arbeitende Persönlichkeit seines Verfertigers gemahnt und den schroffsten Gegensatz gegen alles sogenannte Stilisirte und Conventionelle, wie gegen die glatte, typische und kanonische Regelmäßigkeit aegyptischer Werke bildet, die jeglichen Theil des Körpers in gleichem Grade von Vollendung dargestellt zeigt. Mögen deshalb auch die Proportionen dieser Statue, die große Schlankheit derselben (8 Kopflängen im Körper) von aegyptischen Proportionen nicht gar entfernt sein, obwohl die Breite der übermäßig hoch sitzenden Schultern und die Schmalheit der Hüften bei aegyptischen Werken mit der geringeren Breite der sehr tief hangenden Schultern unserer Statue und der mäßigen Breite ihrer Hüften keineswegs übereinstimmt, so können wir doch mit Gewißheit behaupten, daß selbst das ungeübteste Auge die Verschiedenheiten des teneischen Apollon und einer aegypschen Statue sehr wohl empfinden wird, wenn beide zu unmittelbarer Vergleichung gezogen werden können. Gänzlich von allem Aegyptischen verschieden ist die Gesichtsbildung, ist diese flache Stirn, der lächelnde Mund, diese gekniffene, wie Brust und Bauch athemlose Nase, dieses harte und doch kleinliche Kinn, sind diese wie vorgequollen hoch liegenden Augen, ist endlich die Lockenperrücke, die sich in einer steifen Wellenlinie über die Stirn hinzieht und, von einem schmalen Bande gehalten, in breiter Masse auf den Nacken herabfällt und höchst wahrscheinlich in Farbe weiter ausgeführt war. Dieser Gesichtstypus beruht eben so gut auf Beobachtung der Natur, wie die Bildung des Körpers, er ist nichts Anderes als eine noch sehr unschöne Darstellung der nationalen Züge, enthält den Keim des sogenannten griechischen Profils, welches wir ebenfalls noch unschön, aber doch weiter entwickelt bei den Aegineten wiederfinden, welches aber im Ganzen wie im Einzelnen, in der rohesten wie in der vollendetsten Darstellung ein ganz anderes ist, als der nationaleigenthümliche Typus der aegyptischen Bildwerke.

Als höchst bedeutende Denkmäler altionischer Kunst treten neben die bisher näher betrachteten dorischen Werke die Statuen vom heiligen Wege vom Hafen Panormos nach dem Heiligthume des didymaeischen Apollon bei Milet, welche durch Newton für das britische Museum erworben, durch denselben auch in den ersten stilgetreuen Abbildungen, nach denen Fig. 9 copirt ist, bekannt gemacht worden sind [35]).

Dieser Statuen sind im Ganzen zehn, welche in verschiedener Größe, doch



Fig. 9. Statuen vom heiligen Wege des didymaeischen Apollon bei Milet.

sämmtlich überlebensgroß nicht Götter und Göttinnen, sondern, wie sich aus Inschriften an ihren Sesseln ergiebt, männliche und weibliche Individuen darstellen, welche Priesterämter an dem altberühmten Orakelheiligthum bekleidet haben. „Steif und bewegungslos sitzen sie da, die Arme eng an den Körper geschlossen und die Hände auf die Knie gelegt, mit schwerfälligen, fast plumpen Körperverhältnissen, breiten Schultern, kräftigen rundlichen Formen, besonders hoher, bei den weiblichen Gestalten sehr voller Brust. Die Behandlung ist durchweg eine architektonisch massenhafte mit geringer Andeutung des organischen Gliedergefüges. Doch sind an den Händen die Finger und an den Füßen die Zehen mit richtigem Verständniß mehr angedeutet, als ausgeführt. Von Köpfen ist nur einer erhalten und dieser zeigt rundliche, volle, breite Formen und im Munde ein stereotypes Lächeln. (Die Abbildung läßt gar keine Gesichtszüge mehr erkennen). Das Haar ist in Löckchen und Wellen abgetheilt und in reicheren Massen hinter die Ohren zurückgelegt. Die Ohren sind gut und im Allgemeinen richtig aufgefaßt, doch eben auch ohne schärfere Ausführung. Bekleidet sind die Statuen mit einem Untergewande, dessen genaue Parallelfalten senkrecht herabfließen, während das darüber gebreitete mantelartige Obergewand fest angezogen und demgemäß mit ähnlichem Gefält in schräglaufenden Parallellinien charakterisirt ist." So W. Lübke (Geschichte der Plastik S. 93), der einzige sachverständige Deutsche, der nach dem Originale, und zwar, soweit man nach bloßer Kenntniß von

Abbildungen mitsprechen darf, eben so richtig, wie erschöpfend urteilt. Auch die folgende Bemerkung scheint begründet: „von diesen Werken kann man unter allen griechischen am ersten sagen, daß sie in dem durch typische, conventionelle Auffassung befangenen und durch architektonische Gesetzmäßigkeit bedingten Natur- (eher Stil-)gefühl aegyptischer Statuen ausgeführt seien", ja man könnte weiter gehn und, so wenig geneigt man sonst sein mag, aegyptische Einflüsse auf griechische Kunst anzuerkennen, dergleichen direct einwirkende hier in priesterlich bedingten Darstellungen nicht ausgeschlossen wissen wollen, um so weniger als auch die Aufstellung dieser Statuen in langer Reihe am Wege zum Heiligthum an die Sphinxalleen erinnert, welche die Tempelstraßen in Aegypten einfaßten[36]). „Gleichwohl, fährt Lübke fort, weicht das Volle und Breite der Formen, der Typus des Kopfes, die Behandlung der Gewänder eben so bestimmt vom Aegyptischen ab und zeugt von selbständigem, altgriechischem Formgefühl." — „Zu diesen sitzenden Menschengestalten kommt noch eine Anzahl eben so alterthümlicher (bisher unedirter) Marmorlöwen, die bei aller Strenge typischer Behandlung ebenfalls eine richtige Naturbeobachtung verrathen. So sind gewisse Einzelheiten, z. B. die Rippen, deutlich angegeben, die Mähnen dagegen nur durch eingegrabene Zipfel angedeutet. Je verschiedener sie sich hierin von dem zierlichen(?) Naturalismus assyrischer Werke unterscheiden, desto näher stehn sie gewissen aegyptischen Arbeiten." Und warum sollte man ihre Abhängigkeit von aegyptischen Vorbildern nicht anerkennen, da aus einem solchen Zugeständniß für andersartige griechische Kunst keinerlei Consequenzen abgeleitet werden können? Ein durchaus festes Datum tragen diese Werke nicht, doch werden sie allgemein um Ol. 60 angesetzt, und daß dem die Form der Buchstaben in den Inschriften, aus denen wir auch zwei Künstlernamen E[che]demos und Terpsikles kennen lernen, nicht widerspreche, steht nach den neueren Forschungen über die Geschichte der griechischen Alphabete fest.

Diesen milesischen Sculpturen steht nun auf den ersten Blick eine sitzende Athenestatue (unten Fig. 19), welche nördlich unter der Akropolis von Athen gefunden worden ist, sehr nahe; wenn dieselbe gleichwohl erst später behandelt wird, so geschieht das nicht allein, weil sie möglicherweise das Werk eines auch erst weiterhin zu besprechenden attischen Künstlers, des Endoios, ist, sondern auch, weil sie bei genauerer Betrachtung eine Stilentwickelung über die milesischen Statuen hinaus zeigt, die annehmen läßt, daß sie auch später als diese zu datiren sei.

Wenn sich in den milesischen Statuen aegyptische Einflüsse geltend machen, so treten orientalische (assyrische) vielleicht noch stärker in einem anderen Monumente kleinasiatischer Kunst hervor, nämlich in den Reliefen, mit denen, gegen rein griechische Sitte, der Architravbalken eines alten dorischen Tempels in Assos in Troas, nördlich Lesbos gegenüber, verziert ist[37]). Diese Reliefe, Fig. 10, im Anfang unseres Jahrhunderts entdeckt und seit 1838 in den Louvre versetzt, stellen theils Thierkämpfe dar: Löwen, die Hirsche zerreißen Fig 10a, gegen einander stoßende Stiere Fig 10b, auch weidendes Vieh u. dgl., theils eine Reihe dahinsprengender Kentauren Fig. 10c, theils zum Mahle gelagerte Männer Fig. 10d und außer einigen Sphinxen eine mythologische Scene, den Ringkampf des Herakles mit Triton Fig. 10e wie es scheint, den wir aus Vasenbildern kennen,

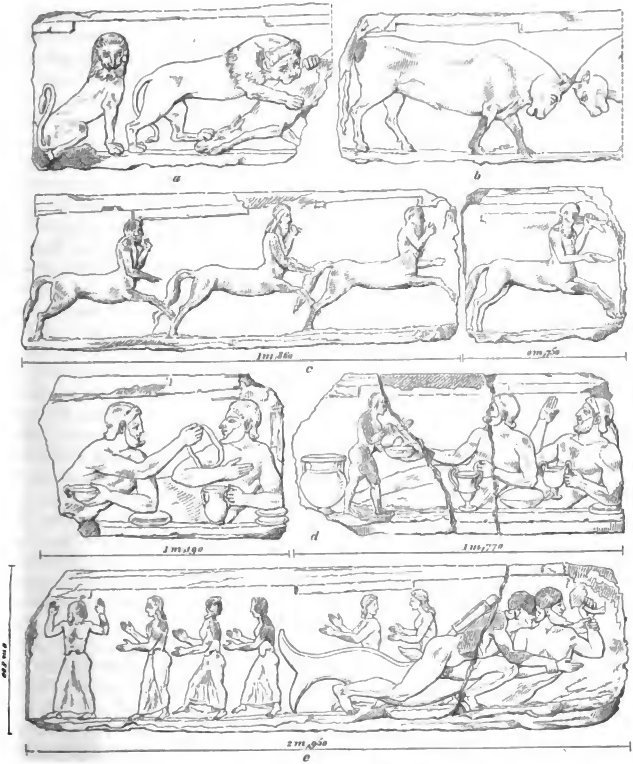


Fig. 10. Proben der Reliefe von Assos.

ohne daß sich entscheiden ließe, ob ein Zusammenhang zwischen diesen verschiedenen Gegenständen stattfindet und welcher etwa. Ganz besonders die Thiergestalten und Thierkämpfe erinnern lebhaft theils an echt assyrische Kunstproducte, theils an jene ältesten gemalten Vasen, die ihrerseits unter dem beherrschenden Einfluß orientalischer Vorbilder stehn, dagegen finden die Männer am Gelage ihre nächsten Analogien in etwas späterer Vasenmalerei (und deren Nachahmungen) und in etruskischen Reliefen, und zu dem mit dem Triton ringenden Herakles

haben wir die Analogien nicht nur dem Gegenstande, sondern auch dem Stil nach in der vollentwickelten alten griechischen Vasenmalerei mit schwarzen Figuren zu suchen als der frühesten Kunstübung, welche derartig wohl übertriebene, aber schwungvoll vorgetragene und vollkommen organisch entwickelte Bewegungen aufzuweisen hat[38]). Eben deswegen und wegen der Gestalten und Bewegungen der kleinen Frauengestalten derselben Platte, ferner weil die Kentauren schon mit vier Pferdebeinen dargestellt sind, während die älteste Kunst sie als ganze Männer darstellt, denen nur an dem Rücken ein Pferdehinterleib angefügt ist, kann diesen Reliefen nicht das hohe Alter zugesprochen, das man ihnen ziemlich übereinstimmend anweist[39]), ja es kann zweifelhaft erscheinen, ob man sie in die Zeit vor Ol. 60 wird ansetzen dürfen. Die Formgebung dieser Figuren ist ziemlich stumpf, was aber zum Theil auf Rechnung des ungünstigen Materials (Granit nach den Einen, grober aschgrauer Kalkstein nach den Andern) zu setzen sein dürfte; mit größter Naivetät ist das von aller griechischen Kunst festgehaltene Gesetz der Isokephalie (gleicher Kopfhöhe aller Figuren, sie mögen sitzen, stehn, reiten) beobachtet, indem die Figuren je nach ihren Stellungen und dem Raume, der für dieselben vorhanden war, im Verhältniß zu einander auf einer und derselben Platte riesig groß und puppenhaft klein gebildet sind.

Ferner mag noch in die Periode, von der hier die Rede ist, gehören ein 1790 auf der Insel Samothrake gefundenes, seit 1816 im Louvre befindliches Marmorrelief[40]) Fig. 11, welches die Verzierung eines Geräthes, wie man annimmt der Armlehne eines Lehnsessels gebildet hat und, wie die beigefügten Inschriften nachweisen, in dem sitzenden Agamemnon, seinem hinter ihm stehenden Herolde Talthybios und dem vielleicht auch als sein Diener gefaßten Epeios ein Fragment etwa einer Rathsversammlung der Griechen vor Troia darstellt. Der Stil ist sehr eigenthümlich; während die Art der Zusammenstellung der Figuren an assyrische Reliefe erinnert, und die beiden Ornamentalborden oben und unten assyrischen Mustern genau entsprechen, kommen die Figuren in ihrer Zeichnung, in ihren schmalen und magern Formen und spitzen Gesichtern am meisten mit den Figuren derjenigen Vasenbilder überein, welche von dem ältesten Alphabet begleitet sind, und die Behandlung der Gewänder in, wenn auch noch so dürftigen Falten, ist ebenfalls nicht assyrisch, sondern griechisch. Dabei sind die großen Schwierigkeiten, welche dem Künstler das sehr flache Relief seiner Gestalten ent-



Fig. 11. Relief von Samothrake.

gegenstellte, nur äußerst mangelhaft überwunden, nicht allein indem die Flächen in sich fast keine Modellirung zeigen, sondern indem die größten Theile der Figuren gradezu fast gleich erhobene Flächen bilden, es mag sich um vor- oder zurückliegende Theile handeln, wie am auffallendsten an den Beinen zu erkennen ist.

Eine größere Anzahl von Steinsculpturen dieser Periode bis Ol. 60 zuzuweisen würde schwerlich gerechtfertigt sein; es ist wohl möglich, daß auch noch andere Stücke unseres alterthümlichen Denkmälervorraths thatsächlich vor Ol. 60 entstanden sind; allein wo wir von äußeren und zuverlässigen Mitteln der Datirung verlassen, auf bloße Stilvergleichung angewiesen sind, müssen wir diesseit jener Monumente Halt machen. Nur ein kolossaler Kopf in der Villa Ludovisi in Rom [41]), dessen Herkunft unbekannt ist, muß hier noch im Vorbeigehn als ein Denkmal erwähnt werden, dessen allgemeines Bekanntwerden in hohem Grade wünschenswerth wäre, und das vielleicht künftig mit Überzeugung in die Folge der hier zusammengestellten Reste der ersten Periode der griechischen Marmorsculptur wird eingereiht werden können.

Noch geringere Sicherheit der Datirung als die Marmor- und Steinsculpturen bieten die kleinen Bronzestatuetten, deren wir eine nicht ganz geringe Zahl von allerdings sehr alterthümlichem Charakter besitzen, für welche aber, da sie nicht Werke namhafter Meister, sondern untergeordneter Arbeiter und Handwerker sind, die Zuweisung an diese oder die zunächst folgende Zeit noch ungleich mißlicher erscheint, als bei den betrachteten größeren Werken. Denn daß man diese kleinen Figuren nicht allein nach dem Besser und Schlechter chronologisch ordnen dürfe, wird jeder Einsichtige begreifen. Es scheint deshalb gerathener, die bekanntesten und bemerkenswerthesten derselben am Schlusse des nächsten von den Denkmälern handelnden Capitels zu besprechen, woselbst auch die nachgeahmt alterthümlichen Arbeiten anzuhängen sein werden, welche auf zwei Zeitabschnitte zu vertheilen bare Willkür sein würde. Werke in den Edelmetallen, die man dieser Periode zuweisen könnte, sind auf griechischem Boden nicht zu Tage gekommen, und was in etruskischen Gräbern gefunden worden berührt uns wenigstens zunächst nicht. Auch von Arbeiten in Thon, von denen es manche giebt, darf man kaum eine mit voller Überzeugung der Zeit vor Ol. 60 zuweisen; die Mehrzahl gehört augenscheinlich einer weiter entwickelten Kunst an, und nur die in Serradifalcos Antichità della Sicilia II. tav. 27bis abgebildete sicilische, mit einer Metope von Selinunt (Note 29 und 31) sehr verwandte Thonplatte mit einem in der Vorderansicht dargestellten Viergespann könnte man sich versucht fühlen der Epoche zuzuweisen, in der die selinuntischen Steinsculpturen entstanden.

Vergegenwärtigen wir uns aber in einem kurzen Schlußworte dieses Capitels die Hauptpunkte und Resultate der bisherigen Betrachtungen über die Kunst im Zeitalter der Erfindungen und Anfänge, so ist zuerst nochmals auf die vorzüglichsten Locale der Kunstübung hinzuweisen. Unter diesen treten die Inseln besonders bedeutend hervor, Kreta mit Dipoinos und Skyllis, den ersten weithin berühmten Marmorbildnern, Samos mit den Erfindern des Erzgusses Rhoikos und Theodoros, Chios mit dem Erfinder der Eisenlöthung und der berühmten Familie der Marmorbildner Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis, Naxos mit dem Erfinder des Marmorsägens Byzes oder Euergos, endlich Aegina mit

Smilis. Von den Inseln, namentlich von Kreta, sahen wir die Kunst sich nach der Peloponnes hinüberziehn, wo in Korinth eine uralte Kunstthätigkeit glänzt, die Kypseliden die Kunst fördern, und Butades die Thonbildnerei nach einzelnen Richtungen hin verbessert, wo ferner Sikyon, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, schon lange einen lebhaften Kunstbetrieb hatte, während auch in Argos in der folgenden Zeit Künstler genannt werden, die sich rühmen die Kunst zu üben, wie sie dieselbe von den Vätern lernten. In die Peloponnes fällt der Schwerpunkt der Thätigkeit der kretischen Meister, die Sikyon und Kleonae und das fernere Ambrakia mit ihren Werken erfüllen und in Sikyon die erste Künstlerschule gründen. Daneben muß Kleinasien genannt werden, indem Bathykles' Ruhm auf eine dort blühende Kunst hinweist, außer ihm noch ein Künstler, Bion aus Klazomenae bekannt ist, und die zum Theil auch von namentlich genannten Künstlern verfertigten milesischen Statuen einen nicht unbeträchtlichen Betrieb der Marmorbildnerei verbürgen, während Unteritalien durch Klearchos von Rhegion und Sicilien durch wenigstens einen Künstler, Perillos oder Perilaos von Akragas (Ol. 53—57), dessen Bedeutung wir freilich nicht recht ermessen können, und durch die selinuntischen Werke in den Kreis der Kunst eintreten. Athen dagegen wird noch gar nicht genannt, es sei denn, daß Endoios Thätigkeit in diese Zeit hinaufreicht; hauptsächlich wirken daselbst die alten Daedalidengeschlechter, von deren Tüchtigkeit wir uns, auch ohne daß die Geschichte ihre Namen verzeichnet hat, aus den Werken eine Vorstellung machen können, welche wir im folgenden Abschnitte näher kennen lernen werden.

Fassen wir demnächst die verwendeten Materialien und die Technik in's Auge, so finden wir alle Materialien in Gebrauch, welche auch die spätere Kunst verwendet, ebenso sind alle Arten der Technik vorhanden, die nur, freilich zum Theil wesentlich, zu verbessern der folgenden Zeit übrig blieb. Es wurde, abgesehen von der Holzschnitzerei, in Marmor gehauen, Erz gegossen und getrieben, Gold und Elfenbein zu Statuen verbunden, man schuf Rundbilder und Reliefe, selbständige Werke und solche, die sich einem architektonischen Ganzen einfügten. Bemerkenswerth ist das frühe Unternehmen der Ausführung umfang- und figurenreicher Werke in verschiedenen Stoffen, wie die Lade des Kypselos, die Reliefe am Chalkioikostempel und an dem Throne in Amyklae, daneben der Beginn der statuarischen Gruppencompositionen in der Schule des Dipoinos und Skyllis und den Giebelgruppen, welche durch Bupalos und Athenis eine erste Stufe der Vollendung erreichen. Aus den erhaltenen Werken lernen wir eine bei aller Beschränktheit durchaus tüchtige und solide, auf Naturanschauung beruhende, ihrer äußerlichen Mittel in den vorzüglichsten Leistungen bereits gewisse Technik kennen, während wir die Verschiedenheit des Stils in den Arbeiten der verschiedenen Orte fühlbar genug hervortreten sahen, um unsere Aufmerksamkeit für die Folge auf diese immer bedeutender hervortretenden Unterschiede zu richten. Ein gewisse Maß fremdländischer Einflüsse trat uns am meisten in den Denkmälern der kleinasiatischen Kunst entgegen, doch zeigte sich auch hier schon das eigenthümliche griechische Formengefühl lebendig.

Als Gegenstände der Darstellung finden wir, wo immer sie uns genannt werden oder erhalten sind, so überwiegend religiöse und überhaupt mythologische Stoffe, daß die außermythischen nur einzelne Ausnahmen bilden. Statuarisch aus-

geführt werden nur Götter und vergötterte Heroen, in Relief alle durch die Poesie popularisirten Kreise des Mythus. Und zwar bildet außer einzelnen localen Sagen das Epos die Hauptunterlage der bildenden Kunst. Als die ausnahmsweise nicht mythologischen Gegenstände erscheinen einige Porträts, so die zweifelhafte Statue des Theodoros, so eine andere eines zweiten, sonst wenig bekannten Künstlers Cheirisophos, den in Urzeiten hinaufzudatiren kein verständiger Grund vorliegt, so endlich Bathykles mit seinen Genossen am amyklaeischen Throne. Wichtiger als diese Künstlerbilder sind die Statuen olympischer Sieger, weil an ihnen in der Folgezeit die Kunst eine große Entwickelung durchmachen sollte. Da die Zeit, von der hier die Rede ist, als diejenige der Erfindungen und Anfänge bezeichnet worden, so ist es nicht uninteressant zu sehn, daß auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger in dieselbe fallen. Siegerstatuen kamen nach Pausanias (6, 18, 5) gegen die 60. Olympiade (540 v. u. Z.) in allgemeinen Gebrauch, und sind folglich wahrscheinlich schon früher einzeln in nicht zu kleiner Zahl vorhanden gewesen, so daß wir die drei, welche wir aus unserer Zeit namentlich kennen, (s. SQ. Nr. 371 f.) diejenige des Praxidamas von Aegina aus Cypressenholz (Ol. 59), diejenige des Rhexibios von Opus aus Feigenholz (Ol. 61) und diejenige des Arrhachion von Phigalia (Ol. 54) aus Stein, wohl für die zufällig allein überlieferten halten können. Mehr als das Aufnehmen dieses wichtigen Zweiges der Kunstdarstellungen soll übrigens dieser älteren Zeit nicht zugesprochen werden, die Hauptentwickelung desselben gehört den nächsten Menschenaltern an, die sich auch hierin als das Zeitalter der Ausbreitung und Ausbildung bekunden. Auch einzelne andere Porträtstatuen werden uns schon aus dieser Zeit genannt, und wenn auch das Bild des Arion auf dem Delphin, welches nach mehrfachen Angaben der alte Dichter und Musiker selbst, Ol. 39 auf Cap Taenaron aufgestellt haben soll, dem Datum nach überaus zweifelhaft ist[42]), so liegt doch kein Grund vor, nicht zu glauben, daß die Argiver um Ol. 50 die Statuen der berühmten guten Söhne Kleobis und Biton nach Delphi geweiht haben, wie Herodot uns berichtet.

Als Gesammtcharakter der Kunst in dem Zeitalter der Anfänge kann das eifrige und glückliche Streben nach Erhebung der Kunst aus dem Handwerk hingestellt werden, verbunden mit großer Rührigkeit und einer dem Individuum Raum schaffenden Freiheit und Kühnheit, welche die Bande des Hergebrachten durchbricht und neue Bahnen aufsucht. In dieser Freiheit und Kühnheit, in diesem Hervortreten des Individuums aus der Zunft und ihren Regeln liegt aber eben das, was die Kunst im Princip und in der Grundlage vom Handwerk unterscheidet.

VIERTES CAPITEL.

Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 60—80.

Wenn die bisher betrachtete Zeit als die der Erfindungen und Anfänge bezeichnet wurde, so wird die jetzt zu besprechende Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst zu charakterisiren sein, und so wie als Gesammtcharakter der Kunst in den 40er bis 60er Oll. die Erhebung aus dem Handwerk aufgestellt wurde, so haben wir im Gegensatze hiezu den Gesammtcharakter der 60er und 70er Olympiaden dahin zu bezeichnen, daß die allseitig ausgebreitete und erstarkte Kunst zu so bewußter und freier Stileigenthümlichkeit gelangt, daß zuerst bei den Künstlern dieser Periode in den Berichten der Alten von einem persönlichen Stil der einzelnen Künstler die Rede ist. Dieser Umstand macht nun eine Trennung der beiden Zeiträume von einander, allerdings innerhalb der Gesammtperiode der alten Kunst, nothwendig, und diese Trennung wird auch äußerlich dadurch bezeichnet, daß, obwohl rein chronologisch gefaßt, der Anfang des neueren Zeitraumes sich nicht an das Ende des älteren anschließt, sondern vielmehr die Ausläufer der älteren Zeit, z. B. in der Schule des Dipoinos und Skyllis ziemlich beträchtlich in die neuere Zeit hineinragen, dennoch zwischen den beiden Zeiträumen kein sichtbarer Zusammenhang stattfindet, sondern daß wir um die Zeit der 60. Olympiade vielfache neue Anfänge bemerken, von denen aus die Kunst sich bis zur Zeit der Vollendung fortarbeitet. Einflüsse und Einwirkungen der älteren auf die neuere Zeit sind dadurch natürlich nicht ausgeschlossen, so wenig wie in irgend einer Beziehung eine ältere Periode aufhören kann die thatsächliche Grundlage einer jüngeren zu sein, wenngleich die jüngere die Leistungen und Resultate der vorangegangenen Zeit nicht direct aufnimmt und fortbildet. So viel von dem Anfang dieses neuen Zeitraums; sein Ende wird durch die neue Zeit bezeichnet, welche für Griechenland mit den Siegen über die Perser begann, die Zeit der höchsten Vollendung, in welche die Kunst, von der jetzt gehandelt werden soll, allerdings fast eben so hineinragt, wie die ältere Kunst in diese, welche aber trotzdem ebenfalls neue Anfänge hat und neue Wege betritt, die im Ganzen und Großen der alten Kunst verschlossen blieben. Die Meister, mit denen wir jetzt zu thun haben, wirkten noch, meistens als hochbetagte Männer, als der große Sohn und Vertreter der neuen Zeit, Phidias, als Mann in der Blüthe der Jahre schon den Grenzstein der alten und neuen Zeit aufgerichtet hatte; sie lebten und wirkten noch ungefähr wie jene Marathonkämpfer, die glorreichen Vertreter Alt-Athens, an deren Hoplitenphalanx sich die erste große Woge der Barbarenfluth gebrochen hatte, lebten und wirkten, als zehn Jahre später in der Seeschlacht von Salamis Neu-Athen an der Spitze des siegreichen Griechenlands jene Barbarenfluthen für alle Zeiten zurückwarf und zerstreute. Es wird beim Beginn der folgenden Periode auf den in diesen zehn Jahren in der Politik wie in der Kunst innerlich vollzogenen Umschwung zurückzu-

kommen sein, hier sei nur noch zum besseren Verständniß der im Folgenden zu behandelten Entwickelung der Kunst ganz flüchtig an die gleichzeitige Entwickelung in Politik und Litteratur erinnert.

Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, Polykrates auf Samos (bis Ol. 64. 2, 522) die Peisistratiden in Athen (bis Ol. 67. 2, 510), die Gewaltherrscher der sicilischen Städte, Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind das meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republicanischen Sinne gleichzeitig auftreten mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der größeren Staaten, mit großartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüthe der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Vertreibung der Peisistratiden, von der Herodot (5, 87) den Aufschwung datirt, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des aeolischen und dorischen Stammes, welche das an Altersschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter Thespis Führung Ol. 61, 536—532 zuerst auftritt. Bald darauf (Ol. 63. 3, 525) wurde Aeschylos geboren, nächst ihm Pindar (Ol. 65. 3, 517), neben welchen der ältere (Ol. 56. 1, 556 geborene) Simonides wirkt, so daß diejenigen in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende große Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehn; der Ol. 70. 1, 500 v. u. Z. erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perser wird Ol. 72. 1, 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. Im Jahre 491 fordert Dareios trotz der unglücklichen Anfänge seiner Unternehmungen von den griechischen Staaten die Unterwerfung durch Übersendung von Erde und Wasser; die Inselstaaten folgen dem Gebote, unter ihnen Aegina, dessen Macht in einem in demselben Jahre gegen Athen geführten Kriege in der besten Blüthe geknickt wird. Die weiteren Daten sind allbekannt; 490 endet der erste Zug der Perser in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Plataeae und Mykale gebrochen. Perikles' Verwaltungsantritt Ol. 79, 4 (460) bringt in der Politik, Sophokles' erster Sieg Ol. 77. 4 (468) in der Litteratur und Phidias' Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Ol. 80 (460) in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.

Die Darstellung der Plastik dieser Zeit muß in zwei Abtheilungen zerlegt werden, deren erstere die Künstlergeschichte, und deren zweite die Betrachtung der erhaltenen Monumente umfaßt, und zwar deshalb, weil sowohl die Künstlergeschichte reich an Namen und an bedeutungsvollen Thatsachen, wie auch der erhaltenen Denkmäler eine große Zahl ist, ohne daß diese jedoch in den überwiegend meisten Fällen auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden können. In der Künstlergeschichte, für welche wir die Locale der Kunstübung, innerhalb deren sich die Schulen gestalten, zum Leitfaden nehmen, blicken wir natürlich zuerst nach denjenigen Orten, wo wir bereits in der vorhergegangenen Zeit die Kunst in Blüthe oder in Betrieb fanden. In vielen derselben aber scheint auf die hohe Fluth eine tiefe Ebbe gefolgt zu sein; so liegt aus den griechischen Staaten der kleinasiatischen Küste keine Nachricht über irgend einen bedeutenden Künstler

vor; von den Inseln treten allerdings einzelne Künstlernamen hervor, so von Kreta, Samos, Paros, Naxos; jedoch ist unter ihnen keiner, der in der Bildkunst zu irgend besonderem Ruhm gelangt wäre oder an den sich Nachrichten über bedeutende Erweiterungen der Kunst knüpften. Auch Unteritalien bietet außer dem weiter unten besonders zu besprechenden Pythagoras von Rhegion nur einen Künstlernamen, den wir wie diejenigen von den Inseln übergehen, weil sie für unsere Zwecke ohne Wichtigkeit sind [43]). Beständiger scheint sich die Kunst in Hellas und in der Peloponnes erhalten und in diese Zeit fortgepflanzt zu haben, obwohl auch hier nicht grade die im vorigen Zeitraum voranstehenden Orte in erster Reihe wieder erscheinen. Beginnen wir mit der Peloponnes.

1. Argos.

Außer der vorübergehenden Thätigkeit des Dipoinos und Skyllis in oder für Argos bezeugen uns die beiden argivischen Künstler dieser Periode, Chrysothemis und Eutelidas, welche die Kunst übten, „wie sie dieselbe von den Vätern gelernt hatten", das frühere Vorhandensein einer einheimischen Kunst. Dieselbe wird in unserem Zeitraume von einer nicht eben sehr großen, aber doch ansehnlichen Reihe von Künstlern vertreten, unter denen besonders einer schon deswegen vorzügliche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, weil wir ihn als den Lehrer dreier der größten Bildner Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet kennen: Ageladas.

Die Chronologie dieses Künstlers ist eine der schwierigsten der ganzen Kunstgeschichte, jedoch darf man wohl sagen, daß dieselbe nach mannigfachen verfehlten oder nur zum Theil genügenden Versuchen hauptsächlich durch Brunns Verdienst ihre Erledigung gefunden hat, so daß, nachdem einige Daten, welche die Künstlerwirksamkeit des Ageladas auf 90 Jahre ausdehnen, ihm also eine Lebensdauer von wenigstens 110 Jahren zuweisen würden, getilgt werden, für die künstlerische Thätigkeit des Meisters höchstens noch 59 Jahre (Ol. 65. 1, 520 — Ol. 79. 3, 461) übrig bleiben, die eine Lebensdauer von etwa 80 Jahren bedingen, von denen aber gar nicht unwahrscheinlicher Weise gegen das Ende noch einige in Abzug kommen mögen [44]). Eine Lebensdauer von 80 Jahren, eine Künstlerlaufbahn von 58 oder 59 Jahren hat aber weder an sich etwas Erstaunliches, noch ist sie namentlich in Griechenland auffallend, wo nicht wenige große Männer, z. B. Pindar, Aeschylos, Phidias u. A. nicht allein ein hohes Greisenalter erreichten, sondern bis in dieses hohe Greisenalter künstlerisch thätig blieben. Wir brauchen also in Beziehung auf Ageladas nicht mehr zu dem verzweifelten Mittel der Verdoppelung zu greifen, welches von zwei Seiten mit entschiedenem Unglück versucht ist; sondern wir haben einen Künstler vor uns, dessen Wirksamkeit in der zweiten Hälfte der 60er und in den 70er Olympiaden ihren Schwerpunkt hat.

Von seinen Werken kennen wir neun, welche, soviel wir wissen, ausschließlich in Erz gegossen waren; darunter zunächst von Götterbildern zwei Statuen des Zeus, aber nicht des Gottes in seiner kanonischen Idealgestalt und im männlichen Alter, sondern, eigenthümlichen Culten, für welche die Bilder bestimmt waren, entsprechend, in kindlicher Bildung [45]); ferner ebenfalls zwei Bilder des Herakles, der einmal als Fluchabwender (Alexikakos) dargestellt war, und nach dem Ende der großen Pest in Athen im Jahre 429 daselbst im Demos Melite neu

geweiht wurde, woraus man irrthümlich auf gleichzeitige Verfertigung geschlossen hat; der zweite Herakles war jugendlich, unbärtig, wahrscheinlich ebenfalls wie die beiden Zeusfiguren als Knabe gebildet. Als fünftes Werk dieses Kreises müssen wir eine Muse mit dem Barbiton (eine Art Saiteninstrument) um so mehr hervorheben, als Winckelmann dieselbe in einer erhaltenen Statue, der sogenannten barberinischen, jetzt in der Münchner Glyptothek aufgestellten Muse wiederzuerkennen glaubte, allerdings vollkommen irrthümlich, da diese angebliche Muse ohne allen Zweifel ein Apollon als Musenführer (Musaget) ist, der übrigens auch dem Stil nach auf Ageladas, oder überhaupt die Zeit vor Phidias unmöglich zurückgehen kann. Zu diesen fünf Götterbildern kommen sodann zwei Statuen olympischer Sieger, sowie ein Siegesviergespann mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers auf demselben, und endlich eine figurenreiche Gruppe, die als Weihgeschenk der Tarantiner wegen eines Siegs über die Messapier in Delphi aufgestellt war, und von der uns leider nur angegeben wird, daß sie Krieger und kriegsgefangene Frauen darstellte.

Über den Stil des Ageladas fehlen uns, was sehr zu beklagen ist, die directen Urteile der Alten, so daß wir für unser eigenes auf das Wenige beschränkt sind, was sich aus den Werken schließen läßt. Aus diesen ergiebt sich bei Einseitigkeit der Technik (Erzguß) eine nicht unbeträchtliche Mannichfaltigkeit der Darstellungen; denn wir finden Götterbilder, Athletenbilder, Männer, Frauen, Alte und Junge, Einzelbilder und Gruppen, endlich Thiere. Ein sehr günstiges Vorurteil für die Verdienste des Ageladas erweckt der schon berührte Umstand, daß drei so große Künstler, wie Myron, Phidias und Polyklet bei ihm in die Lehre gingen, doch werden wir uns hüten müssen, hieraus zu viel zu schließen. Daß Ageladas unter seinen Zeitgenossen berühmt gewesen, daß er in der Technik Bedeutendes leistete, folgt allerdings daraus, mehr aber auch mit Nothwendigkeit nicht, namentlich aber das nicht, daß Ageladas mit hervorragendem Geiste begabt gewesen sei und dessen Kräfte bis zum vollendeten Ebenmaß ausgebildet habe [46]); denn in seinen drei großen Schülern stellen sich die größten Verschiedenheiten grade in der geistigen Auffassung der Kunst dar, und es ist keine Spur von einem gemeinsamen Gepräge ihres Kunstcharakters, welches auf die Schule des Ageladas zurückgeführt werden könnte.

Einige andere argivische Künstler dieser Periode können nur in aller Kürze, müssen aber gewisser Umstände wegen doch genannt werden. Einmal Aristomedon, welcher bald nach Ol. 70 für die Phokier ein Siegesweihgeschenk arbeitete, welches diese wegen eines Sieges über die Thessaler nach Delphi sandten. Es bestand aus einer Gruppe der Feldherren der Phokier und ihrer einheimischen Heroen, die schwerlich in einer bestimmten Handlung zusammengruppirt, wahrscheinlich nur lockerer verbunden neben einander gestellt waren, und interessirt uns besonders deshalb, weil eines der frühesten Werke des Phidias, eine wegen des marathonischen Sieges von den Athenern ebenfalls nach Delphi gestiftete Gruppe, auf die wir zurückkommen, wesentlich denselben Character getragen zu haben scheint. — Zweitens Glaukos und Dionysios, welche wiederum etwas später, um Ol. 76—78 zahlreiche Figuren in Erz gossen, welche Mikythos, der Vormund der Kinder des Anaxilas von Rhegion nach Olympia weihte. Pausanias, dem wir allein von diesen Werken Kunde verdanken, unterscheidet größere und kleinere Figuren, die ersteren von Glaukos, von

denen uns drei Götterbilder, des Poseidon, der Amphitrite und der Hestia genannt werden, die letzteren von Dionysios, welche in bunter Folge Götter: Kora und Demeter, Aphrodite und Ganymedes und Artemis, Asklepios und Hygieia, Dionysos und den jugendlich gebildeten Zeus; Dichter, wie Homer, Hesiod und Orpheus und die wenigstens halbwegs allegorische Figur des „Agon" (des athletischen Wettkampfes) mit Springgewichten in den Händen darstellten, deren Zusammenhang wir aber schon deswegen nicht mehr erforschen können, weil die Gruppe durch einen Kunstraub Neros unvollständig geworden war. Sei dem aber wie immer, Niemand kann verkennen, daß die Herstellung so vieler Figuren durch einen Künstler für eine höchst ausgebildete Technik des Erzgusses Zeugniß ablegt. Daß Dionysios außerdem ein Pferd nebst danebenstehendem Lenker arbeitete, welches, wie ein zweites gleiches Werk des Aegineten Simon, ein Arkadier Phormis, der im Dienste sicilischer Tyrannen sein Glück gemacht hatte, in Olympia aufstellte sei nur erwähnt.

2. Sikyon.

Auch Sikyon hatte bereits im vorigen Zeitraum, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, einen alten heimischen Kunstbetrieb über den uns aber alle näheren Daten fehlen. In der Zeit, die wir jetzt behandeln, weist Sikyon zwei bedeutende Künstler auf, zwei Brüder, Kanachos und Aristokles, von denen jener zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit gehört, dieser als Gründer einer Schule bemerkenswerth ist, die sich durch sieben Generationen bis zur 100. Olympiade (380) fortsetzt.

Kanachos' Zeitalter ergiebt sich im Allgemeinen aus seiner Zusammenstellung mit Ageladas und mit Kallon von Aegina, von dem weiter unten die Rede sein wird, ein bestimmteres Datum für ihn zu berechnen, das sich an das von ihm verfertigte kolossale Apollonbild für die Branchiden in Milet knüpft, ist nach dem neuesten Stande der Untersuchungen über die Chronologie dieses Kunstwerkes[47]) nicht möglich. Es ist nämlich nicht sicher auszumachen, ob diese Statue bei der Zerstörung des Tempels Ol. 71. 3 von Dareios geraubt worden ist, wonach sie vor diesem Zeitpunkte, und zwar beliebig lange vor demselben, aufgestellt worden wäre, oder ob sie, wie Pausanias angiebt, erst von Xerxes nach der Schlacht von Mykale Ol. 76. 2 entführt wurde, woraus man schließen könnte, aber freilich nicht schließen muß, daß die Aufstellung erst nach der ersten Zerstörung des Heiligthums durch Dareios erfolgt wäre. Zurückgegeben wurde der Apollon nach mehren Berichten durch Seleukos Nikator. Jedenfalls werden wir diese Statue als ein Werk aus der reifsten Blüthezeit des Meisters betrachten dürfen, da augenfällig ein Künstler zu hohem Ruhme gelangt sein, folglich aller Wahrscheinlichkeit nach im reiferen Alter stehn muß, wenn derartige große Bestellungen aus weiter Ferne an ihn gelangen, oder wenn er zur Anfertigung bedeutender Werke aus der Ferne herbeigerufen wird. Und somit werden wir das Leben des Kanachos, und dasselbe gilt von mehr als einem bedeutenden Künstler, von diesem Zeitpunkte an weiter rückwärts als vorwärts zu rechnen haben, so daß es jedenfalls bis ziemlich tief in die 60er Oll. zurückreicht, und damit stimmt die schon bemerkte Gleichzeitigkeit mit Ageladas und Kallon wenigstens ungefähr, und der Umstand bestens, daß Kanachos in mehren seiner Werke und in den Urteilen der Alten als ein Künstler des strengeren alten Stils erscheint.

Unter diesen Werken stehen voran eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in seiner Vaterstadt Sikyon mit alterthümlichen Attributen, wie sie gegen die neuere Zeit hin mehr und mehr verschwinden, nämlich mit dem Polos (dem Bilde der Himmelsscheibe) auf dem Kopfe, und mit Mohnkopf und Apfel in den Händen; sodann eine hölzerne Apollonstatue für das Ismenion in Theben; drittens der schon erwähnte milesische Koloß desselben Gottes aus Erz, beide letzteren nur im Material verschieden, an Größe und Gestalt dagegen gleich. Ferner machte Kanachos eine Muse mit der Syrinx (Hirtenflöte), welche neben der des Ageladas und einer dritten von Kanachos' Bruder Aristokles aufgestellt war, und endlich Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri; Plin.), über die wir Näheres nicht wissen.

Erhalten ist uns von diesen Werken des Kanachos selbst keines; von seiner berühmtesten Arbeit aber, dem milesischen Apollon, besitzen wir Nachbildungen, aus denen wir uns jedoch, was wohl festzuhalten ist, nur eine allgemeine Vorstellung über die Art der Composition, nicht zugleich eine solche über die Stileigenthümlichkeiten des Meisters zu bilden vermögen. Von diesen Nachbildungen müssen den übrigen voran milesische Münzen genannt werden (deren eine in der beistehenden Figur oben links abgebildet ist), weil sie einerseits die am meisten beglaubigten, wenn auch die künstlerisch unbedeutendsten sind, andererseits in ihren verschiedenen Exemplaren uns die Statue in verschiedenen Ansichten, von vorn und von beiden Seiten gesehn darbieten. Diesen authentischen Copien zunächt steht eine kleine Bronze im britischen Museum (Fig. 12 rechts), bei der von den Attributen wenigstens eines, der auf der rechten Hand liegende Hirsch erhalten ist, und die uns von der Gesammtheit des Originals eine mindestens im Allgemeinen genauere Vorstellung zu geben im Stande ist als die kleinen Münzbilder und eine ihnen entsprechende Gemme. Der Haltung nach kommt mit dieser Statuette noch mehr als ein antikes, Apollon darstellendes Werk überein, unter anderen eine sehr bedeutende, später

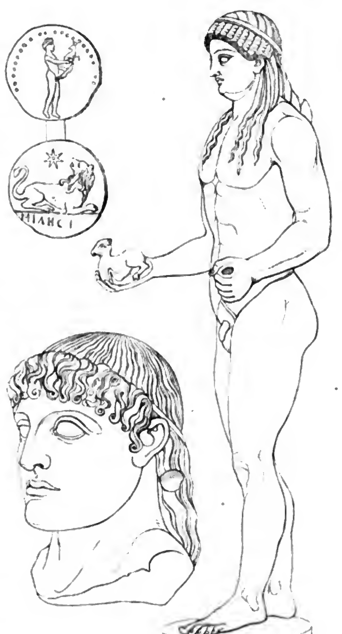


Fig. 12. Nachbildungen des Apollon von Kanachos.

zu besprechende Bronzestatue im Louvre; da aber diese Haltung an sich durchaus nicht eigenartig, vielmehr die bei Götterbildern dieser Periode gewöhnliche ist und z. B. in dem delischen Apollon des Tektaeos und Angelion (oben S. 78) fast genau wiederkehrt, so ist es schwerlich gerechtfertigt, die erwähnten Monumente, denen die besonderen Kennzeichen des kanacheïschen Apollon abgehn, als Nachbildungen auf diesen zu beziehn oder den Stil des Kanachos aus einer speciellen Analyse der Londoner Statuette entwickeln zu wollen.

Aus den Nachbildungen können wir auch etwas Genaueres über die Attribute des Gottes entnehmen, als welche uns auch durch die schriftliche Überlieferung (bei Plinius) Bogen und Hirsch bezeugt werden. Was aber Plinius hier über das Hirschattribut des kanacheïschen Apollon aussagt, nämlich dasselbe sei beweglich und eine Art von automatischem Kunststück gewesen, dies recht verständlich zu machen ist noch nicht gelungen, ja durch die Münzen und die Bronze, welche den Hirsch in einer zu einem solchen Kunststück kaum geeigneten Lage, abweichend von der durch Plinius geschilderten, zeigen, wird Plinius' ganze Angabe nur noch zweifelhafter, wir dürfen dieselbe daher auf sich beruhen lassen, und zwar um so mehr, je weniger aus ihrer Aufklärung für die Statue und für die ganze Kunst des Kanachos gewonnen werden kann [48]). Für diese letztere dürfte es eher gerechtfertigt sein, den in Figur 12 links unten abgebildeten Marmorkopf des britischen Museums näher in's Auge zu fassen [49]). Allerdings haben wir schwerlich, wie gewöhnlich angenommen wird, auch in diesem Kopfe eine Nachbildung des Werkes des alten Meisters von Sikyon anzuerkennen, ja es dürfte sogar sehr zweifelhaft sein, ob dieser Kopf überhaupt für eine Nachbildung aus späterer Zeit, für ein pseudo-alterthümliches oder archaistisches Werk, und nicht vielmehr für ein sehr vorzügliches Original aus eben der Periode, von der wir reden, oder aus der unmittelbar folgenden Zeit zu halten sein wird. Es soll freilich nicht geläugnet werden, daß dieser Kopf im Allgemeinen den Typus zeigt, den wir als den des kanacheïschen Werkes aus der Bronze kennen, aber weder dies beweist für die Annahme der Nachahmung noch auch der mehr besondere Umstand, daß bei dem Marmorkopfe wie bei der Bronze einige gelöste, im Marmor weggebrochene Haarstrippen vorn über Schulter und Brust herabhangen. Denn der Typus ist eben der allgemein alterthümliche, und diese Haarstrippen finden sich noch mehrmals bei alten Statuen des Apollon wieder, so daß man sie zu einem allgemeinen Kennzeichen alterthümlicher Statuen dieses Gottes gemacht hat. Ist aber der Marmorkopf ein echtes altes Werk, so wird er dadurch zu einem um so unschätzbareren Monumente der entwickelt archaischen Kunst. Das Material ist parischer Marmor, die Arbeit im höchsten Grade fleißig und gewissenhaft, was man in der Zeichnung Fig. 12 am meisten bei den über der Stirn liegenden, an den Enden regelmäßig eingebohrten Locken wahrnehmen kann. Das Gesicht ist voll der alten Herbheit und Strenge in schneidend scharfen Formen gebildet; und doch ist ein großer Typus in demselben unverkennbar; est ist eine gar energische, man könnte sagen bedeutende Physiognomie, welche, ohne zu eigentlicher Schönheit und zu feinem Ausdruck des Geistigen gelangt zu sein, doch sehr sichtbar die Formelemente künftiger Idealbilder des Gottes, selbst eines belvederischen Apollon enthält. Denn selbst in der bloßen Linearzeichnung tritt jener Zug stolzer Hoheit in der Nase und besonders in Mund und Kinn hervor, welcher am belve-

derischen Apollon in einer bewegten Situation des Gottes so bewunderungswürdig ausgebildet ist, das Auge aber und die Stirn des alten Kopfes haben auch Etwas von der himmlischen Klarheit, welche von Stirn und Auge jenes Idealbildes leuchtet. Und eben in dieser seiner Eigenthümlichkeit stellt sich der Apollonkopf des britischen Museums dar als ein Monument des Übergangs der Kunst von der typisch starren Ausdruckslosigkeit in den Gesichtern der älteren Zeit zu der vollendeten Darstellung des Seelischen und Geistigen in den Formen, welche erst die folgende Periode erreicht.

In einer solchen Mittelstellung zwischen alterthümlicher Gebundenheit und individueller Freiheit des Stils dürfen wir uns nun auch den alten Meister von Sikyon wohl denken. Die Urteile der Alten stellen ihn mit Kallon von Aegina auf eine Stufe, und eine Stufe des Alterthümlichen höher hinauf, als Kalamis von Athen, von dem wir sehn werden, daß er zuerst den Formen feineren seelischen Ausdruck einzuhauchen verstand. Kanachos' Werke werden uns charakterisirt als härter, denn daß sie die Naturwahrheit darstellen könnten (rigidiora quam ut imitentur veritatem; Cic.), und doch wird Kanachos, wie sein Zeitgenoß Kallon von Aegina, noch von späten römischen Schriftstellern als ein höchst bedeutender Künstler aus der Menge hervorgehoben. Zu diesen Urteilen bildet der Apollonkopf des britischen Museums einen eben so bündigen wie bedeutungsvollen monumentalen Commentar, und es braucht nur noch auf die Mannichfaltigkeit sowohl in der Technik des Kanachos, der Holz, Goldelfenbein, Erz und, wenn wir eine Nachricht des Plinius (34, 41) recht verstehn, auch Marmor bearbeitete, wie in den Gegenständen desselben, welche das Tempelbild und die Thiergestalt umfassen, hingewiesen zu werden, um die Bedeutsamkeit des alten Meisters in das richtige Licht zu stellen.

Aristokles, Kanachos' Bruder, tritt uns, obgleich ihn Pausanias (6, 9, 1) kaum minder berühmt nennt als Kanachos, doch ungleich weniger bedeutend entgegen, da wir von ihm nur ein einziges Werk, die bereits angeführte dritte Muse im Musendreiverein von Ageladas und Kanachos, kennen, er ist uns aber, wie angeführt, als Gründer einer Schule bemerkenswerth, die in ihrem siebenten Gliede bis in die 100. Olympiade hinabreicht, und an welche sich eine chronologische Berechnung knüpfen läßt, die das Zeitalter des Gründers auf die Mitte der 60er Oll. feststellt, ein Umstand, der auch für Aristokles' großen Bruder Kanachos von Bedeutung ist[50]). Das ist aber keineswegs das einzige Interesse, welches eine solche durch mindestens sechs Menschenalter und bis in gänzlich veränderte Verhältnisse der Kunst zusammenhaltende Künstlerschule darbietet; denn will man nicht, — was in dieser Zeit sehr unwahrscheinlich ist und auch mit dem Ausdruck kaum übereinstimmt, den Pausaunias gebraucht: Pantias sei unter den von Aristokles unterrichteten Künstlern der siebente in der Abfolge, — annehmen, die ganze Sache beschränkte sich darauf, daß diese Künstler in ihren Inschriften ihre Lehrer als solche genannt haben, wie dies in späterer Zeit (s. unten die Schule des Pasiteles) allerdings vorkommt, so muß man doch auf einen sehr starken und bewußten Conservativismus eben dieser Schule und aus diesem wiederum auf die Energie des Einflusses des Gründers derselben und auf höchst charaktervoll ausgeprägte Kunstprincipien desselben schließen. Worin diese bestanden wissen wir freilich nicht; denn wenn die Schüler des Aristokles, um diesen etwas uneigent-

lichen, aber schon von Pausanias angewendeten Ausdruck zu gebrauchen, bis auf den einen Sostratos, von dem eine Statue der Athene angeführt wird, nur als Athletenbildner thätig sind, so ist das schwerlich das Maßgebende, da dieses das Feld war, welches die Kunst in Sikyon und in Argos überhaupt vorwiegend anbaute.

3. Aegina.

Aegina, wo die Thätigkeit des Smilis, die sich übrigens, wie wir oben (S. 79) sahen, von der Heimath ab auf die Inseln und die kleinasiatische Küste hinwendet, in die 50er Oll. fällt und in die 60er hineinreicht, hat in diesem Zeitraum, dem letzten seiner selbständigen Blüthe, eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von Künstlern aufzuweisen, unter denen besonders zwei, Kallon und Onatas hervorragen. Der ältere derselben ist Kallon, ein Schüler von Tektaios und Angelion, die wir unter den Schülern der ersten berühmten Marmorbildner Dipoinos und Skyllis kennen gelernt haben, der also im Verhältniß zu diesen etwa die Generation des Enkels darstellt. Seine Chronologie bestimmt zu begründen ist bei dem Mangel jedes positiven Datums bisher nicht gelungen [51], seine Wirksamkeit aber bis Ol. 80 auszudehnen liegt nur ein Grund von zweifelhaftem Werthe vor, und Manches spricht dagegen, so das es wahrscheinlicher ist, daß Kallon etwa von der Mitte der 60er bis um die Mitte der 70er Olympiaden als selbständiger Künstler thätig war; in dieser Stellung erscheint er als Zeitgenoß des Kanachos von Sikyon, als welchen ihn Pausanias bezeichnet.

Von Kallons Werken kennen wir nur eine Statue der Kora, welche in Amyklae unter einem der drei ehernen Dreifüße stand, deren beide anderen mit den schon oben (S. 80) erwähnten Statuen der Artemis und Aphrodite von der Hand des Gitiadas von Sparta geschmückt waren, und welche, wie früher berührt, als Siegesweihgeschenk vom ersten messenischen Kriege mit zweifelhaftem Rechte galten, und eine hölzerne Statue der Athene Sthenias auf der Burg von Troezen. Aus diesen Werken, über die wir nicht einmal etwas Näheres erfahren, würden wir weder auf die Größe noch auf die Stileigenthümlichkeit des Künstlers schließen können, dessen Bedeutung in der Entwickelung der Kunstgeschichte aber daraus hervorgeht, daß, so wie Cicero den Kanachos, so Quintilian den Kallon neben dem weiterhin zu besprechenden Athener Hegias gleichsam als Typus und Muster in einer erläuternden Vergleichung der Kunst der Rede mit der bildenden verwenden kann. In diesem Urteile des Quintilian erscheint Kallon, dem Kanachos bei Cicero ganz parallel als härter in der Kunst denn Kalamis (s. unten) und werden seine Werke hart und den etruskischen ähnlich genannt, so daß er, wenn auch als ein trefflicher, dennoch vollkommen als ein Meister des alten herben Stils erscheint.

Ungleich bedeutender als Kallon und besonders aus einem Grunde, der weiterhin klar werden wird, ungleich interessanter erscheint uns dessen jüngerer Landsmann Onatas, eines Mikon Sohn. Und dennoch kennen wir diesen Meister, abgesehn von einem Epigramme der Anthologie, nur aus Pausanias. Sein Zeitalter [52] wird im Allgemeinen dadurch bestimmt, daß Pausanias ihn Zeitgenossen des Ageladas (s. oben) und des Hegias von Athen nennt, den wir ebenfalls als Phidias' Lehrer kennen lernen werden. Wir sind des-

wegen vollkommen berechtigt, das einzige feste Datum, welches wir aus dem Leben des Künstlers kennen, Ol. 78. 3 (465) in die Zeit seiner reifsten Blüthe und seines festbegründeten Ruhmes, folglich in sein höheres Alter zu verlegen, was damit bestens übereinstimmt, daß es sich hier wie bei dem Apollon des Kanachos um ein Werk handelt, welches aus der Ferne, von Syrakus her, und zwar von dem Herrscher von Syrakus, Hieron, bei dem Künstler bestellt wurde, ein Viergespann, das zur Feier eines von Hieron in Olympia erfochtenen Sieges mit dem Viergespanne nach Hierons Tode von dessen Sohne Deinomenes daselbst aufgestellt wurde. Andere mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit berechnete Daten anderer Werke des Onatas (Ol. 75—79, und etwa 77 oder 78) passen nicht allein zu diesem, sondern bestätigen vielmehr noch besonders, daß es sich in diesem Zeitraum um die Meisterschaft des Onatas und folglich um seine ausgedehnteste Thätigkeit handelt; wie lange vorher der Meister selbständig thätig war, vermögen wir nicht mehr auszumachen. — Der besondere Grund, der uns Onatas interessant macht, ist, daß sich unter seinen Werken solche finden, die lebhaft an die berühmten aeginetischen Giebelgruppen erinnern, zu denen man freilich auch in älterer Zeit schon die Kunst des Onatas in Beziehung gebracht hat, ohne sich dabei auf Anderes, als auf die Berühmtheit des Künstlers und das Lob zu stützen, das seinen Werken ertheilt wird. Das ist freilich ein schwaches Argument; etwas anders aber stellt sich die Sache, wenn wir die Werke des Onatas näher betrachten und darunter folgende zwei Gruppen finden. 1. Weihgeschenk der Achaeer nach Olympia bei nicht angegebenem Anlaß, Paus. 5, 25, 8. (SQ. Nr. 425). Dasselbe war eine Gruppe von Erzstatuen und stellte die Griechen vor Troia dar, wie sie (nach Ilias 7, 175 ff.) durch das Loos bestimmen, wer den Zweikampf mit Hektor kämpfen soll. Die Gruppe bestand aus zehn Figuren, von denen neun, die Loosenden, auf einer gemeinsamen, wahrscheinlich in der Form eines Kreisabschnittes zu denkenden Basis, Nestor, der die Loose im Helm gesammelt hatte, auf eigener Basis, jenen gegenüber stand. Von den loosenden Helden, die nicht ganz gerüstet, sondern nur mit Helm, Schild und Speer gewaffnet waren, nennt unser Gewährmann nur drei, Agamemnon, den einzigen, welchem der Name mit rückläufiger (also alterthümlicher) Schrift beigeschrieben war, Idomeneus, auf dessen Schilde ein Hahn das Zeichen oder Wappen bildete, und in einem Distichon:

> Viele Werke erschuf, auch dies, der kluge Onatas,
> Er des Mikon Sohn, der von Aegina entstammt

der Name des Künstlers angebracht war, und drittens Odysseus, den Nero aus der Gruppe wegnahm und nach Rom schleppte. Die anderen sechs waren nach Homer: Diomedes, die zwei Aias, Meriones, Eurypylos und Thoas.

2. Weihgeschenk der Tarantiner in Delphi, wegen eines Sieges über die Peuketier (Paus. 10, 13, 10. SQ. Nr. 426). Es war eine Gruppe von Reitern und Fußkämpfern, unter denen der König der Iapygier Opis, der Bundesgenoß der Peuketier, als im Kampfe Gefallener dargestellt war, während ihm zunächst der Heros Taras und Phalanthos von Lakedaemon der Gründer Tarents standen. — Indem es der Besprechung der Aeginetengruppen vorbehalten bleiben muß, deren näheres Verhältniß zu der Kunst des Onatas zu erörtern, soll hier nur auf einige

äußerliche Vergleichungspunkte aufmerksam gemacht werden. In dem ersteren Werke wird, wie in der Aeginetengruppe, ein berühmter epischer Gegenstand, und zwar zum ersten Male in der Kunstgeschichte, in einer Gruppe von Rundbildern behandelt; in demselben scheint, wie in der Aeginetengruppe, die Nacktheit Princip gewesen zu sein, so daß die vollständige Rüstung der homerischen Helden, mit Panzer und Beinschienen, wie sie die älteren Vasen durchgängig beibehalten haben und wir sie noch in den Grabstelen des Aristion und der von Hagios Andreas (s. Anm. 79) und nicht minder in dem Harpyienmonumente von Xanthos (s. unten) finden, aufgegeben und durch die leichte Waffnung ersetzt ist, welche Pausanias ausdrücklich hervorhebt und der wir in der erhaltenen Gruppe, in der das gleiche Princip waltet, diese wunderbar gearbeiteten Körper verdanken. Die zweite Gruppe des Onatas bietet einen andern Vergleichspunkt mit den Aegineten: es ist die Darstellung eines Kampfes, in deren Composition wie in der der Giebelgruppen ein Gefallener, um den sich die Hauptpersonen gruppiren, den Mittelpunkt bildet. — Trotz diesen Merkmalen der Übereinstimmung darf man nun keineswegs ohne Weiteres die aeginetischen Giebelgruppen dem Onatas zuschreiben; aber das scheint klar, daß in seiner Kunst weit eher als in der des Kallon, so weit wir diese kennen, verwandte Motive und ein ähnlicher Kunstgeist hervortritt, und daß wenn, was durchaus nicht geläugnet werden soll, Kallon oder überhaupt die ältere Kunst an den Giebelgruppen betheiligt war, nicht von ihr, sondern von der jüngeren des Onatas der Anstoß ausging, ähnlich wie die Parthenonbildwerke, an denen theilweise auch noch ältere Künstler thätig gewesen zu sein scheinen, dennoch im Wesentlichen als Schöpfungen des Phidias zu gelten haben.

Von den übrigen Werken des Meisters kann, da wir von ihnen wenig Genaues wissen, nur sehr kurz geredet werden; es sind einige Götterbilder, darunter das zweifelhafte [52]) der „schwarzen Demeter“ für Phigalia, welches der Künstler als Abbild eines uralten in abenteuerlicher Gestalt gebildet haben soll, das aber auch zu Grunde gegangen war, ehe es Pausanias, der nur vom Hörensagen über dasselbe berichtet, gesehn hatte, ferner ein Apollon aus Erz für die Pergamener, den Pausanias groß und kunstvoll, ja ein Wunder nennt, und der auch in einem Epigramm des Sidoniers Antipater (Anthol. Palat. IX. 238. SQ. Nr. 424) gefeiert scheint, ferner ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia weihten, und der in eigenthümlicher Gestalt, einen Widder unter dem Arm und mit dem Helm auf dem Kopfe erschien [54]). Als einzelnes Heroenbild wird ein Herakles von 10 Ellen (15 Fuß) Größe in Erz, mit Keule und Bogen genannt, den die Thasier nach Olympia weihten, und endlich als einzelnes Werk nicht idealen Gegenstandes das schon oben besprochene Viergespann des Hieron in Olympia.

Ein Gesammturteil über die Kunst des Onatas finden wir nur bei Pausanias (5, 25, 13. SQ. Nr. 428), dem allein wir auch fast alle Nachrichten über den Meister verdanken. Dies Urteil lautet sehr günstig: „diesen Onatas, obwohl er dem Stil seiner Werke nach der aeginetischen Schule angehört, schätzte ich nicht geringer als irgend Einen der Daedaliden und der attischen Werkstatt.“ Ja dies Urteil lautet so günstig, daß man dasselbe gleich auf das höchste Maß des Lobes ausdehnen zu müssen glaubte, indem man unter den Daedaliden und der attischen Werkstatt keinen Geringeren als den göttlichen Phidias und seine Schule verstehn wollte [55]). Das ist nun freilich gewiß unrichtig, und wird um so unrichtiger erscheinen, wenn

wir Onatas als einen um eine Generation älteren Künstler als Phidias betrachten; es ist keine Spur, daß Phidias jemals als Daedalide bezeichnet oder zu den Daedaliden gerechnet worden sei, keine Spur, daß jemals seine Schule als die „attische Werkstatt" bezeichnet wurde, ja eine solche an Handwerk und Zunft erinnernde Bezeichnung des Phidias und der Seinen ist bei der Bewunderung dieser Künstler bei den Alten unmöglich. Die „attische Werkstatt" werden wir sogleich in Hegias, Kritios und Nesiotes und anderen Zeitgenossen des Onatas kennen lernen, in Künstlern, die ihren ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte haben. Onatas mit diesen zu vergleichen, ist dem Pausanias schon ein Großes; denn, wenngleich wir nicht bestimmt sagen können, worin die Eigenthümlichkeit des aeginetischen Stils im Vergleich zum attischen liege, so ist doch aus Pausanias' Worten klar ersichtlich, daß er denselben für geringer achtet, und in seinem „obwohl Onatas seinem Stil nach der aeginetischen Schule angehört" mit einer gewissen Beschränkung sein Lob einleitet, mit jener echt griechischen Maßhaltung, die wir Modernen nicht aufgeben oder vernachlässigen sollten.

Von sonstigen aeginetischen Künstlern dieser Periode können nur etwa noch zwei ein näheres Interesse in Anspruch nehmen, Glaukias und Anaxagoras. Der erstere, dessen nachweisbare Daten zwischen Ol. 73 und 75 fallen, ist ein in athletischen Siegerstatuen ziemlich fruchtbarer Künstler, der außer diesen auch des syrakusischen Tyrannen Gelon Statue nebst dessen Viergespann goß, mit welchem jener in der 73. Olympiade einen Sieg davongetragen hatte. Der andere, Anaxagoras, wie Glaukias wesentlich Zeitgenoß des Onatas, erscheint dadurch als ein bedeutender Künstler, daß in einer Zeit, wo Griechenland keineswegs arm an Künstlern war, ihm die Griechen nach der Schlacht von Plataeae (Ol. 75. 2, 479) die Verfertigung des kolossalen ehernen Zeus auftrugen, den sie aus dem Zehnten der Beute nach Olympia weihten. Ihm aber auch den kolossalen Poseidon und jenen wahrscheinlich zum Theil erhaltenen Schlangendreifuß[56]) beizulegen, von denen bei dem selben Anlaß jener auf dem Isthmos von Korinth, dieser in Delphi geweiht wurde, liegt kein haltbarer Grund vor. Andere aeginetische Künstler sind uns fast nur dem Namen nach bekannt, zum Theil nicht einmal mit Sicherheit aus dieser Periode datirbar, so daß wir von ihnen, nachdem um Onatas' willen dessen Sohn Kalliteles, sein Gehilfe bei einem oder zwei seiner Werke, genannt ist, absehn können. — Nach dem Verluste seiner politischen Selbständigkeit scheint Aegina, welches Ol. 80. 3 (457) Athen unterlag, keinen hervorragenden Künstler wieder geboren zu haben.

Wir wenden uns deshalb ohne Aufenthalt zu der benachbarten Siegerin.

4. Athen.

Es ist schon bei dem Rückblick am Schlusse des vorigen Capitels bemerkt worden, daß Athen in der Periode bis Ol. 60 noch nicht oder kaum in der Kunstgeschichte genannt wird, obwohl wir eine alte Kunstübung, namentlich der Holzschnitzerei, auch dort werden voraussetzen dürfen. In die Künstlergeschichte tritt Athen erst in dieser Zeit ein, namhafte Künstler, welche fördernd in die Kunst eingriffen und einen eigenthümlichen Stil entwickelten, brachte die Stadt, die der Mittelpunkt aller großen Kunstübung werden sollte, in diesem Zeitraume zuerst hervor.

Wenn man von einem ziemlich zweifelhaften Simmias, Sohn eines Eupalamos absieht, ist der erste namhafte attische Künstler Endoios, den freilich Pausanias und Athenagoras in Daedalos' Zeit hinaufrücken, während er von neueren Forschern nach Maßgabe des palaeographischen Charakters einer Inschrift mit seinem Namen um Ol. 70 angesetzt wird. Ein Künstler der rein historischen Zeit ist nun Endoios allerdings ohne Zweifel, aber nicht nur jene verkehrte Verknüpfung mit Daedalos, sondern auch der ausgesprochen höchst alterthümliche Charakter mehrer seiner Werke, namentich einer aus Oelbaumholz geschnitzten Athene auf der Akropolis von Athen und wohl auch eines Holzbildes der Athene für Erythrae, das mit den ganz alterthümlichen Attributen des Polos auf dem Kopfe und einer Spindel in jeder Hand ausgestattet war, endlich, um von dem unsichern Bilde der ephesischen Artemis zu schweigen, der Umstand, daß unter einem Kallias, der ein drittes Werk des Endoios auf der Burg von Athen weihte, wenigstens mit demselben Rechte ein aus Ol. 58 bekannter Mann dieses Namens, wie ein späterer, in der Mitte der 70er Oll. lebender verstanden werden kann, dies Alles macht es mindestens zweifelhaft, ob wir für die Chronologie des Endoios an das vermuthete Datum jener Inschrift gebunden und nicht vielmehr berechtigt sind, um 5, ja um 10 Olympiaden weiter hinaufzugehn [57]). Von besonderem Interesse aber würde uns die chronologische Feststellung des Endoios weniger wegen seiner anderen, schon genannten und demnächst zu nennenden Werke als vielmehr deswegen sein, weil es möglich, ja nicht einmal unwahrscheinlich, wenngleich nicht gewiß ist, daß wir seine von jenem Kallias geweihte sitzende Athenestatue noch besitzen. Dies, besonders in Vergleichung mit den Statuen vom heiligen Wege bei Milet (oben S. 94 f.) sehr interessante Werk soll weiterhin in dem Capitel über die erhaltenen Werke näher besprochen werden; hier seien noch kurz die weiteren Arbeiten des Endoios angeführt. Als solche nennt Pausanias ein drittes Bild der Athene und zwar der Alea in Tegea, das August nach Rom versetzte, das als ganz von Elfenbein und ausdrücklich als alterthümlich bezeichnet, an die Vorstufen der Goldelfenbeintechnik erinnert. Außerdem arbeitete Endoios in Erythrae auch stehende Horen und Chariten aus Marmor, und das Grabdenkmal, zu dem die obenerwähnte Inschrift gehört, ist ebenfalls von Marmor gewesen, so daß Endoios wie Dipoinos und Skyllis in Marmor- wie in Holzsculptur thätig gewesen ist, und außer in jenem Grabmahl wesentlich als Götterbildner erscheint.

Dem Endoios am nächsten scheint sodann Antenor zu stehn, welcher die älteren, von Xerxes weggenommenen, durch Alexander, Seleukos oder Antiochos den Athenern zurückgegebenen Bilder der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton verfertigte, also nach Ol. 67. 3 (510) als dem Datum der Vertreibung der Peisistratiden und vor Ol. 75. 1 (480) als demjenigen des Raubes. Und in dieselbe Zeit mag Amphikrates fallen, von dessen Hand das angebliche Denkmal der auch auf der Folter verschwiegenen Geliebten des Harmodios, Leaena (Löwin) war. Als solches galt eine eherne Löwin, welche auf der Agora gegen den Aufgang zur Akropolis aufgestellt und bei geöffnetem Rachen ohne Zunge gebildet war. In der Löwin erkannte man ein Namenssymbol des verschwiegenen Mädchens das man gewählt hätte, weil man in der guten alten Zeit sich noch scheute, von Buhlerinnen, und wären es solche wie Leaena gewesen, Porträtstatuen öffentlich aufzustellen; in dem Mangel der Zunge eine Anspielung auf die Verschwiegenheit.

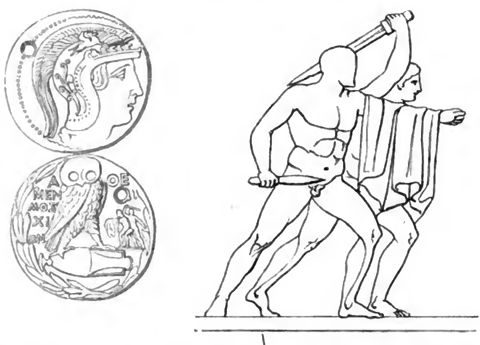
Mag die ganze Erklärung ein Periegetenmärchen sein, das Datum des Monumentes kann dabei immer bestehen.

Dieses altattische Thierbild erinnert daran, daß in eben dieser Zeit auch die ersten Pferdedarstellungen in Athen aufgestellt wurden. Die ältesten waren Erzbilder der vier Stuten, mit welchen der Ol. 63 gestorbene Vater des Miltiades, Kimon drei olympische Siege erkämpft hatte; ihnen folgt Ol. 68 oder 69 ein ehernes Viergespann als Weihgeschenk auf der Burg nach einem (Ol. 68. 3) erkämpften Siege der Athener über die Boeoter und Chalkideer.

Um eben diese Zeit oder wenig später mögen dann auch die nur inschriftlich bekannten Künstler Aristion und Aristokles gelebt haben [58], von deren letzterem wir eine weiterhin genauer zu besprechende Grabstele besitzen.

Ungleich wichtiger als sie, ja als alle bisher besprochenen Künstler sind uns Hegias oder Hegesias und Kritios und Nesiotes, welche Zeitgenossen des Argivers Ageladas und der Aegineten Kallon und Onatas genannt werden, und deren Zeit durch zwei feste Daten bestimmt ist, nämlich dadurch, daß Hegias der, wahrscheinlich erste, Lehrer des Phidias vor Ageladas war, und daß die gemeinsam arbeitenden Künstler Kritios und Nesiotes die neueren Bilder der Tyrannenmörder arbeiteten, welche Ol. 75, 4 (476) am Aufgange der Akropolis aufgestellt wurden. Wie lange nachher diese Künstler noch thätig waren, läßt sich nicht bestimmen, jedoch scheint die Angabe des Plinius (34, 49. SQ. Nr. 452), welcher als Rivalen des Phidias in der 84. Olympiade Alkamenes (Ph.'s Schüler), Hegias (Ph.'s Lehrer), Kritios und Nesiotes nennt wenigsten in sofern ungenau, als sie sich auf die Blüthe dieser Künstler bezieht (aemuli fuerunt), die immerhin noch zur Zeit von Phidias' Schülern gelebt haben mögen. Denn mehr als ein Umstand (Inschriften und die Berechnung einer Schülerreihe des Kritios) stellt es fest, daß die Blüthe dieser Künstler in die Mitte der 70er Olympiaden fällt, also nicht bis in die Mitte der 80er (40 Jahre lang) gedauert haben kann. Auch werden die Künstler durch die Urteile der Alten über ihren Stil, auf die wir zurückkommen, deutlich genug als Meister der älteren Zeit charakterisirt.

Von Hegias' Werken kennen wir nur wenige und zwar nur dem Namen nach; so die später nach Rom versetzten und daselbst vor dem Tempel des Jupiter Tonans aufgestellten Statuen der Dioskuren, auf deren eine man mit Unrecht ein im britischen Museum aufbewahrtes Relief (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 50) bezogen hat, Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri), dergleichen auch Kanachos gebildet hatte, und wahrscheinlich einen in Parion aufgestellten Herakles. Noch weniger wissen wir von der Mehrzahl der Werke des Kritios und Nesiotes; zum Entgelt aber ist uns ihre berühmteste Arbeit, die Gruppe der Tyrannenmörder in einer Anzahl von Nachbildungen erhalten, welche durch eine Reihe glücklicher Entdeckungen unserer Zeit an's Licht gezogen worden sind. Es handelt sich hierbei um folgende Monumente. Am längsten bekannt, aber früher nicht recht verstanden ist das Beizeichen auf attischen Tetradrachmen der Münzmeister Mentor und Moschion (von denen ein Exemplar in Fig. 13a), darstellend zwei gemeinsam wie zum Angriff vorschreitende Männer, von denen der eine zum kräftigen Schlage mit dem Schwert ausholt, während der andere, die über den Arm hangende Chlamys wie einen Schild vorstreckend, ihm schützend zur Seite geht. Dieselbe Gruppe, nur nach der anderen Seite hin gezeichnet, fand sich sodann als Relief an einem



a. b.

Fig. 13. Nachbildungen der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes auf einer athenischen Münze a. und einem athenischen Marmorrelief b.

marmonen obrigkeitlichen Lehnsessel in Athen (Fig. 13. b). Es ist Stackelbergs Verdienst in seinem Werke über die Gräber der Hellenen, wo S. 35 die angeführten Monumente abgebildet sind, sowohl die Bedeutung des Gegenstandes wie die Identität desselben in den beiden nach verschiedenen Seiten gewendeten Darstellungen, wie endlich das erkannt zu haben, daß eben diese Aufnahme der Gruppe von zwei Seiten her, beweise, es handele sich um eine freistehende Gruppe von Rundbildern, die von verschiedenen Richtungen her betrachtet und copirt werden konnte. Was hier durch einen scharfsinnigen Schluß erkannt wurde, das wurde im Jahre 1859 durch eine schöne Entdeckung von Friederichs zur unmittelbaren Gewißheit erhoben, indem derselbe in zwei jetzt in Neapel aufgestellten und fälschlich zu Gladiatoren ergänzten Statuen (Fig. 14) dieselbe Gruppe nachwies, und zwar in Statuen, welche vermöge ihres Stils in der unzweifelhaftesten Weise auf ein Vorbild archaischer Kunst hinweisen und durch gewisse technische und formelle Eigenthümlichkeiten auf ein Vorbild in Erzguß schließen lassen. Nachdem diese Entdeckung gemacht war, konnte eine Wiederholung derselben Figuren, welche allerdings zum Theil durch stärkere Ergänzungen entstellt und in fließenderem oder weicherem Stil gearbeitet im Garten Boboli in Florenz steht, nicht lange mehr unerkannt bleiben, und wird außer von mir und Brunn und Benndorf, welcher sie in den Monumenten des Institus (VIII. tav. 46) herausgegeben hat, ohne Zweifel auch von anderen unterrichteten Reisenden erkannt worden sein. — Wenn wir nun mit Hilfe der Münzen und des Reliefs im Stande sind, die Statuen nicht allein in die richtige Gruppirung zusammenzustellen, wie es in einer Zeichnung Fig. 14 geschehn ist, sondern auch deren Ergänzungen zu berichtigen, die übrigens bei dem neapolitaner Paar in der Hauptsache der Stellungen das Rechte getroffen haben, so werden wir uns behufs der kunstgeschichtlichen Würdigung an eben

diese neapolitaner Statuen, als weitaus die bedeutendste und stilvollste Nachbildung zu halten haben.

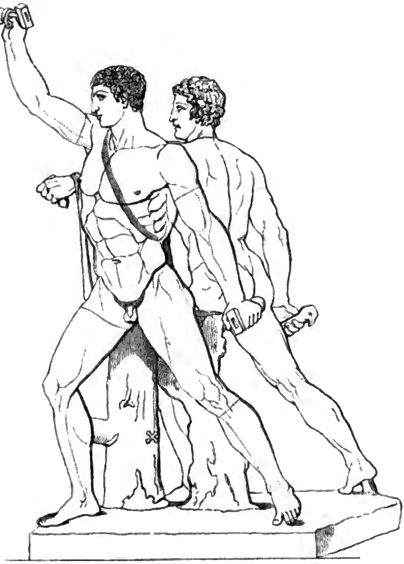


Fig. 14. Statuarische Nachbildung der Tyrannenmörder in Neapel.

Was zunächst die Erfindung anlangt, so konnte diese nicht glüchlicher sein, wo es galt, das gemeinsame und geschlossene Andringen zweier, durch unzertrennliche Freundschaftsbande vereinter Männer zu einem bedeutenden und gefährlichen Unternehmen vor die Augen zu stellen und zugleich unter sie die Rollen so zu vertheilen, daß ohne die Einheitlichkeit der Gruppe zu gefährden die Einförmigkeit vermieden wurde. Der jüngere und von dem Tyrannen am tiefsten gekränkte Genoß, Harmodios, dringt am feurigsten vor und er ist es, der mit längerem Schwerte den eigentlichen Todesstreich führt, während ihn der ältere, im Relief bärtig gebildete Freund, Aristogeiton schützend und mit kürzerem Schwerte hilfbereit begleitet. Damit ist die Idee in der That vollkommen ausgesprochen, in die Composition aber ist durch den Contrast der Seiten beider Figuren, indem die eine mit dem rechten, die andere mit dem linken Fuß antritt, die eine den rechten Arm erhoben, die andere den linken vorgestreckt hat, ferner durch das verschiedene Alter und dadurch, daß Harmodios ganz nackt erscheint, während Aristogeiton

die ausgebreitete Chlamys handhabt, grade dasjenige Maß von Mannigfaltigkeit gebracht, dessen Überschreitung die Geschlossenheit des Ganzen leicht hätte in Gefahr bringen können. Die Bewegungen, voll Energie und Leben, haben etwas Gewaltiges, Unwiderstehliches, das uns an dem Erfolge der Freunde nicht zweifeln läßt; die Formen des Nackten, überaus wohl verstanden und klar entwickelt, obgleich in ihnen ein Altersunterschied der Freunde kaum wahrgenommen werden kann, zeigen noch jene die feinen Übergänge vernachlässigende Strenge und Härte, welche wir aus anderen Werken des reifen Archaismus, den aeginetischen Giebelstatuen und noch dem myronischen Diskobol im Palaste Massimi kennen, und die Verhältnisse, sowohl im Ganzen wie auch in der Breite und Höhe der Brust, der Mächtigkeit der Schultern, der Knappheit des Leibes, der Fülle der großen Muskelpartien, zumal an den Beinen, und der energischen Schärfe der Gelenke und der Partien, wo die Knochen von wenig Fleisch bedeckt sind, dies Alles ist durchaus stilvoll und dem Wesen einer Kunst gemäß, welche die Formen voll Überzeugung so und nicht anders auffaßt und wiedergiebt. Die Haarbehandlung dagegen an dem echten Kopfe des Harmodios und an der Scham beider Statuen ist noch durchaus conventionell in kleinen reihenweisen Buckellöckchen angeordnet, nicht minder ist die Drapirung in dem Gewande dürftig und steif und das Gesicht nicht allein ohne eigentlichen seelischen Ausdruck, sondern auch noch in jenen keineswegs schönen Formen: mit niedriger Stirn, hochliegenden Augen, einem Überwiegen der unteren Theile, athemloser Nase, gekniffenem Munde, kleinen und zu hoch sitzenden Ohren gearbeitet, welche bei den Aegineten und anderen archaischen Werken so viel von sich haben reden machen. Nicht übersehen oder verkannt werden darf aber der Idaelismus, der sich darin ausspricht, daß die Künstler von der Tracht des wirklichen Lebens abgesehen und ihre mit Heroenehren gefeierten Befreier Athens in heroischer Bildung hingestellt haben. — Schließlich darf die Frage nicht unberührt bleiben, ob wir in diesen Monumenten Nachbildungen der Gruppe des Antenor oder derjenigen des Kritios nnd Nesiotes besitzen. Mit voller Gewißheit wird man sich kaum entscheiden können, um so weniger, da es eine unzweifelhaft richtige Annahme ist, daß die Gruppe der jüngeren Meister sich von derjenigen des Antenor, zu deren Ersatze nach Xerxes' Raube sie bestimmt war, in Hauptsachen der Composition nicht unterschieden haben wird. Auch will die Meinung nicht viel besagen, man werde von den beiden nach Alexanders Zeit wieder neben einander aufgestellten Monumenten wohl das vorzüglichere jüngere eher als das ältere nachgebildet haben, da sich grade im Gegentheil eben so wohl denken läßt, daß das freudige Ereigniß der Zurückgabe der alten, fast wie Götterbilder in Ehren gehaltenen Statuen, zu deren Nachbildung angeregt habe. Dennoch erscheint es wahrscheinlicher, daß unsere Monumente auf das Vorbild von Kritios und Nesiotes zurückgehn, und zwar, weil der archaische Stil der Statuen in Neapel von einer Reife und Feinheit ist, welche uns verhindert, wenn wir nach den Ergebnissen der neuesten Forschungen die aeginetischen Giebelgruppen in der Mitte der 70er Oll. entstanden denken müssen, zu glauben, es seien schon fast 40 Jahre früher um Ol. 67 in Athen Statuen gemacht worden, die den Aegineten wenigstens gleich, denen des Westgiebels ganz unzweifelhaft, namentlich auch in der Freiheit, ja dem Ungestüm der Bewegungen überlegen sind. Die Annahme aber, das neapolitaner Paar gehe auf Antenor, das florentiner auf die jüngeren Meister zurück,

entbehrt aller festen Begründung, da der Stil der florentiner Figuren der eigene einer weit späteren Zeit ist, der an den Archaismus des Urbildes nur noch äußerlich erinnert [59]). — Gegenüber den trefflichen neapolitaner Statuen werden wir nun auch die Urteile der Alten erst recht verstehen, wenn sie die Werke eines Hegias Kritios und Nesiotes und deren Genossenschaft: knapp, sehnig und trocken, mit den bestimmtesten Umrissen umschrieben nennen oder von der Knappheit und Trockenheit der alten Bildner- wie der alten Redekunst sprechen, welche Späteren schwer nachzuahmen sei, und werden, wenn wir diese Urteile auch nicht gradezu als Lob betrachten können, uns doch wohl hüten, sie als Tadel zu verstehn. Wie sehr die spätere Kunst der Alten selbst diesen reifen Archaismus zu würdigen wußte, davon werden wir gleich ein Beispiel kennen lernen. Hier sei nur noch erwähnt, daß Kritios, welcher der bedeutendere der beiden Künstler gewesen sein mag, gleichwie Aristokles von Sikyon ein Schule gründete, die in vier Gliedern bis um Ol. 96—100 hinabreicht, ohne daß die ihr angehörenden Künstler von der Bedeutung wären, daß sie hier namentlich aufgeführt werden müßten. Über die Bedeutung der Schule als solcher gilt natürlich dasselbe, was von der des Aristokles gesagt worden ist. Nicht unerwähnt bleiben dürfen hier aber einige altattische Werke unbekannter Meister, welche, wie sie sich an die oben (S. 115) besprochenen, aus den 60er Oll. stammenden anreihen, den Übergang zu den Jugendarbeiten des Phidias machen, die zu dem Andenken der Persersiege, namentlich des Sieges bei Marathon aufgestellt wurden. Schon bald nach diesem (Ol. 72. 3) weihte Miltiades selbst auf der Burg von Athen eine Statue des bocksfüßigen Pan, welcher dem Glauben nach bei Marathon den Athenern sich hilfreich erwiesen hatte. Aus der Zeit kurz darauf, um Ol. 74, mag dann eine Statue stammen. welche Themistokles als Vorsteher der öffentlichen Brunnen Athens aus Strafgeldern wegen Mißbrauchs des Wassers aufstellte, und welche die Perser geraubt haben. Daß wir von ihr keine nähere Kunde haben ist sehr zu beklagen, denn es erscheint in ihr, einer Wasserträgerin, welche auf den Segen des frischen Wassers anmuthig anspielt, das erste in der Kunstgeschichte nachweisbare Gattungsbild, die älteste Statue aus menschlichem Kreise, welche nicht Porträt war. Wiederum wenig später, Ol. 75. 4, drei Jahre nach dem salaminischen Siege und gleichzeitig mit der Aufstellung von Kritios' und Nesiotes' Tyrannenmördern weihten beim Beginn des neuen Mauerbaues die Archonten nach Raths- und Volksbeschluß eine Statue des Hermes Agoraeos, eben jene, die uns als ein Beispiel der hohen Schätzung dieses reifen Archaismus bei späteren Künstlern dienen kann, sofern berichtet wird, sie sei noch in später Zeit ganz schwarz von dem Pech gewesen, mit welchem die Bildhauer sie tagtäglich abformten (s. SQ. Nr. 470 ff.). Endlich, wohl schon zur Zeit der ersten Thätigkeit des Phidias, wurde wegen des Sieges am Eurymedon von den Athenern (Ol. 77. 4) ein Weihgeschenk nach Delphi gestiftet, von dem wir bisher leider keine klare Vorstellung gewonnen haben. Es stellte eine Athene dar, entweder neben, also im Schatten einer ehernen Palme mit vergoldeten Früchten, dem Symbol des Sieges, oder, wenn diese Annahme durch den Wortlaut unserer Quellen nicht gestattet ist, auf eine Palme tretend, welche dann aber wohl nur als umgestürzt, als Symbol des besiegten Orients aufgefaßt werden kann, nimmer aber die Athene in ihrer Blätterkrone tragend [60]).

5. Die übrigen Städte des Mutterlandes.

Über die Künstlergeschichte der übrigen Städte des Mutterlandes werden wenige kurze Notizen genügen, da nirgend wirklich große und namhafte Künstler hervortreten. Diejenigen Städte, welche überhaupt Künstlernamen aufzuweisen haben, sind: Naupaktos, Troizen, Phlius, Elis, Korinth und Theben, von denen wir die ersten drei, aus denen nur je ein Künstler zu nennen wäre, der Kürze wegen übergehn können. Mit auch nur einem Künstler, Kallon, tritt Elis ein, aber eines seiner Werke, ein Weihgeschenk der Messenier in Sicilien, welches zwischen Ol. 71 und 86 (genauer können wir nicht datirens, SQ. Nr. 475) in Olympia aufgestellt wurde, verdient wohl eine besondere Erwähnung. Die Messenier pflegten jährlich einen Chor von fünf und dreißig Knaben mit ihrem Lehrer und einem Flötenspieler zu einem Feste nach Rhegion zu senden. Dieser Festchor ging einmal in der Meerenge von Messina zu Grunde, und auf Anlaß dessen wurden die Bilder der Knaben nebst dem ihres Lehrers und Flötenspielers in Erzguß in Olympia aufgestellt, ein Werk des Eleers Kallon, den man von dem gleichnamigen Aegineten doch wohl besser unterscheidet, als beide künstlich zu verbinden. Wir wissen nichts Näheres von dieser ausgedehnten Arbeit; aber ein Blick auf die berühmte Statue des betenden Knaben in Berlin, so wenig dieser als ein Rest dieser Gruppe bezeichnet werden soll, kann uns belehren, wie liebenswürdig und schön möglicher Weise die Knabenstatuen des Kallon gewesen sein können.

Aus Korinth, der Stadt des uralten schwunghaften Kunstbetriebs kennen wir drei Künstler, Diyllos, Amyklaeos und Chionis, welche gemeinsam ein von den Phokiern wegen eines Sieges über die Thessaler in Delphi kurz vor den Perserkriegen aufgestellses Weihgeschenk arbeiteten. Es war dies eine Gruppe, welche den schon von Dipoinos und Skyllis behandelten Gegenstand des Dreifußraubes oder vielmehr den Kampf um den Dreifuß zwischen Apollon und Herakles darstellte, denn Pausanias (10, 13, 7) giebt ausdrücklich an, daß die beiden Söhne des Zeus den Dreifuß haltend sich zum Kampfe mit einander anschickten, von welchem sie Artemis einerseits, Athene andererseits zurückzuhalten strebte.

Schon nach dieser Angabe — dann auch dem Stil nach — muß es sehr zweifelhaft erscheinen, ob wir in den vielfachen nachgeahmt alterthümlichen Reliefen dieses Gegenstandes, von denen weiter unten ein Exemplar aus Dresden folgt, wie vermuthet worden, Nachbildungen dieser Gruppe besitzen. Eher könnte man dies von einem bis jetzt in zwei Exemplaren bekannten Thonrelief annehmen, von denen das besser erhaltene aus der Campana'schen Sammlung in Rom auch in Welckers Alten Denkmälern 2, Taf. 15, Nr. 29 abgebildet ist. Denn hier haben wir eine Vorstellung, die sich gar nicht genauer bezeichnen läßt, als mit den Worten, die Pausanias von dem Werke des Diyllos und Amyklaeos gebraucht, und der Stil dieses Reliefs, mag er auch in der Nachbildung Etwas von der Strenge des Vorbildes verloren haben, zeigt trotz aller Vortrefflichkeit in der Formgebung einen solchen Grad steifer Symmetrie und eines einförmigen, gebundenen Rhythmus der Bewegung, daß das Monument oder sein Vorbild mit Fug der Mitte der 70er Oll. zugewiesen werden kann, und nicht etwa in die Zeit der völlig entwickelten Kunst der folgenden Periode zu setzen sein wird. Es darf aber nicht verkannt werden, daß der in voller Höhe der beiden Streitenden zwischen diesen stehende Dreifuß in einer statuarischen Gruppe so kaum gedacht werden kann, so daß dieser Um-

stand uns auf eine freie Erfindung dieser Composition für eine Darstellung in Relief hinweist.

Endlich tritt, so viel wir wenigstens sehn können, in diesem Zeitraume zuerst in den Kreis kunstfleißiger Städte Theben, welches mehre Künstlernamen, wie Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates aufweist, von denen nur die beiden letzten hervorgehoben werden mögen, weil sie ein Götterbild, die dindymenische Göttermutter, thronend, aus einem Block pentelischen Marmors verfertigten, welches nebst dem Tempel, in dem dasselbe aufgestellt war, von dem großen Pindar geweiht wurde, wodurch zugleich die Zeit als die der 70er Olympiaden (Pindar lebte von Ol. 65—84) wenigstens ungefähr bezeichnet wird.

Von den wenigen Künstlern der Inseln im Osten ist früher geredet worden; aus Großgriechenland und Sicilien sind uns außer dem weiterhin zu besprechenden Pythagoras von Rhegion irgend bedeutendere Meister nicht bekannt. Indem von der Mittheilung untergeordneter Namen abgesehn wird, sei anhangsweise derjenigen bedeutenderen Kunstwerke dieser Periode außer den attischen gedacht, deren Urheber wir nicht kennen und deren Ursprungsort wir ebenfalls leider nicht nachweisen können. Nach den Siegen beim Artemision und bei Salamis (Ol. 75. 1) weihten die Griechen gemeinsam in Delphi nach Pausanias eine Apollonstatue und (nach Herod. 8. 121) eine achtzehn Fuß hohe Statue mit einem Schiffsschnabel in der Hand, die wir als weiblich werden denken und „Salamis" nennen dürfen. Wenigstens finden wir in den Gemälden, mit denen Panaenos den Thron des Zeus in Olympia schmückte, eine Gestalt der „Salamis" mit der Zier des Schiffsvordertheils in der Hand, der „Hellas" gegenüber gebildet. Das wäre denn neben dem „Agon" unter den Werken des Dionysios (oben S. 106) die älteste allegorische Figur der griechischen Kunst sowie in der Hydrophore des Themistokles (oben S. 119) das erste Gattungsbild erscheint. — Des kolossalen Poseidon, den die Sieger von Plataeae (Ol. 75. 2) auf dem Isthmos und des Schlangendreifußes, den sie in Delphi stifteten, ist schon oben (S. 113) gedacht, wo deren Beilegung an Anaxagoras von Aegina abgelehnt wurde, so daß hier nur noch die Erwähnung zweier nicht unbedeutenden Kunstwerke aus Sicilien übrig bleibt, einer von den Hyblaeern in Olympia zu nicht genau zu bestimmender Zeit, wohl aber in dieser Epoche geweihten alterthümlichen Zeusstatue und einer dergleichen wie es scheint von Gold und Elfenbein, welche Gelon von Syrakus nach seinem Siege über die Karthager im Jahre der plataeischen Schlacht (Ol. 75. 2) ebenfalls in Olympia stiftete, und zwar in dem wahrscheinlich nach der karthagischen Beute, aus der es erbaut wurde, so genannten Schatzhause der Karthager. Gegenüber dem Mangel an Künstlernamen aus Großgriechenland und Sicilien ist es nicht unwichtig so bedeutende daher stammende Werke, wie namentlich dieses letztere, zu registriren. Ob sie freilich daselbst gefertigt wurden, muß dahingestellt bleiben, da z. B. die Messenier für ihr Weihgeschenk in Olympia Kallon von Elis beschäftigen (s. oben S. 120), und für Hieron Onatas und Kalamis arbeiteten.

Nachdem wir uns in diesen Notizen eine Übersicht über die Entwickelung der Kunst zu verschaffen gesucht haben, sofern dieselbe sich aus litterarischen Quellen und aus den Nachbildungen einzelner Werke einzelner namhafter Künstler gewinnen läßt, wollen wir jetzt versuchen, uns im folgenden Capitel durch die

Betrachtung der erhaltenen Monumente das Bild von der Kunst dieser alten Zeit zu beleben und zu verdeutlichen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die erhaltenen Monumente.

Die erhaltenen Monumente der Plastik aus den 60er und 70er Olympiaden werden im Folgenden in einer Anordnung vorgeführt, welche vielleicht auf den ersten Blick den Nachtheil zu haben scheinen kann, daß durch sie Gleichartiges getrennt und daß der Fluß der Darstellung einer classificirenden Systematik zum Opfer gebracht wird. Aber diese Nachtheile werden durch ungleich größere Vortheile aufgewogen, wenn wir die datirten, datirbaren und local bestimmten Originale von den nicht local bestimmbaren Originalen absondern, erstere nach ihren Entstehungsorten ordnen, und erst nach der Betrachtuug aller Originale, nur zur Ergänzung hieratisch-archaistische (nachgeahmt alterthümliche) Sculpturen hinzufügen.

Daß wir durch solche Denkmäler, welche ein Datum an sich tragen, oder deren Datum berechenbar ist, uns zunächst eine feste Unterlage für die kunstgeschichtliche Monumentalkritik schaffen müssen, oder daß eine solche sichere Unterlage bei der wenig präcisen Stilbezeichnung in den Urteilen der Alten über die Künstler der hier in Rede stehenden Zeit wenigstens auf's höchste wünschenswerth sei, wird Jeder leicht begreifen. Ebenso wird Jeder damit einverstanden sein, daß Originale und Nachbildungen getrennt werden, wenigstens Jeder, der weiß, wie sich Stil und Manier unterscheiden, und daß Werke, die später in der Weise früherer Zeit gearbeitet und nachgeahmt wurden, den Stil der alten Zeit nie in seiner vollen Reinheit, je später die Nachahmung ist, um so weniger genau und in der großen Masse der in späten Jahrhunderten nachgeahmten Werke sogar nur in seinen gröbsten Merkmalen auffassen und wiedergeben und diese mit allerlei modernen Zuthaten verquicken. Weniger von selbst dürfte der Grund in die Augen springen, der dazu führt, die local bestimmbaren von den local nicht bestimmbaren Originalen, und erstere wieder nach ihren Fund- und Entstehungsorten zu sondern. Und doch ist dies das einzige Mittel, um den Fortschritten der monumentalen Kunstgeschichte zu genügen, der einzige Weg, welcher zu einer wirklich scharfen Datirung an sich undatirter Monumente führen kann, und der hoffen läßt, daß später aufgefundene Monumente sich den früher aufgestellten Classen werden einreihen lassen. Nachdem man von Winckelmann abwärts angefangen hatte, den altgriechischen Stil von dem etruskischen zu unterscheiden, mit dem er schon bei den Alten, wie wir gesehn haben, hie und da verglichen und zusammengestellt wurde, und vor Winckelmann, ja zum Theil noch heute von Künstlern und Kunstliebhabern völlig vermengt wird, begnügte man sich zunächst alle erhaltenen griechischen Werke dieser Zeit in Bausch und Bogen als „altgriechische“

zu bezeichnen und von einem gemeinsamen „altgriechischen Stil" zu reden. Nun sind allerdings viele allen griechischen Monumenten gemeinsame Merkmale vorhanden, welche sie dem Etruskischen so gut wie dem Aegyptischen, Indischen, Assyrischen gegenüber unterscheiden, und eben so wohl ergiebt sich aus den litterarischen Quellen und aus den Monumenten selbst eine gewisse Summe dessen, was die Werke der 60er und 70er Olympiaden, sie mögen entstanden sein wo immer es sei, von den Arbeiten der vorhergehenden Periode kaum minder bestimmt als von den Schöpfungen der Blüthezeit unterscheidet Dennoch aber dürfen wir den Blick nicht dagegen verschließen, daß innerhalb dieses Gemeinsamen sehr beträchtliche Unterschiede in der Kunst- und Stilentwickelung der verschiedenen Locale der Kunst bestehn, Unterschiede, welche sich zum Theil schon aus den Andeutungen der Alten ergeben, wie z. B. wenn die „aeginetische Arbeit" (*ἐργασία Αἰγιναία*) von derjenigen der „attischen Werkstatt" (*ἐργαστήριον Ἀττικόν*) sehr bestimmt unterschieden wird. Diese localen Differenzen sind nun auch in den Monumenten, selbst bei flüchtiger Betrachtung unverkennbar. Wir sind freilich bisher schwerlich im Stande, die charakteristischen Merkmale der Stilunterschiede in den Werken der verschiedenen griechischen Stämme in irgend vollständiger Weise aufzustellen, und Alles, was bisher über diese Stammverschiedenheiten im altgriechischen Stil geschrieben worden, entbehrt der rechten Schärfe und Eindringlichkeit; was in der That kaum anders sein kann, da unser Monumentenvorrath noch viel zu beschränkt ist, um uns zu einem durchgreifenden Urteil zu befähigen und zu berechtigen. Nichtsdestoweniger steht die Thatsache fest, daß Unterschiede vorhanden sind. Ist dies aber der Fall, steht die Möglichkeit, einmal zu einer präcisen Charakterisirung der wirklichen Stildifferenzen der altgriechischen Kunst der verschiedenen Landschaften und Stämme zu gelangen, selbst nur in entfernter Aussicht, so wird es, trotz dem Widerspruch einzelner bedeutender Männer, unausweichliche Pflicht, diejenigen Kunstwerke unserer Periode, deren Entstehungsort sich ermitteln läßt, nach Localen getrennt zu behandeln, und wir dürfen nicht mehr um der Bequemlichkeit der Darstellung willen bei deren Charakterisirung unter der gemeinsamen Rubrik des alten Stils stehn bleiben. Wohl festzuhalten aber dürfte trotzdem sein, daß es bis jetzt weit mehr auf eine eindringliche und allseitige Beobachtung der Stileigenthümlichkeiten der alten Sculpturen als auf ein Hervorheben gewisser einzelner Stilunterschiede ankommt. Jene ruhige Beobachtung wird der Zukunft ein erwünschtes Material brauchbarer Thatsachen überliefern, eine verfrühte Systematisirung und Schematisirung dagegen ist mit der sehr bedeutenden Gefahr gebunden, die künftige Beobachtung zu trüben und zu mißleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen beginnen wir mit

1) den datirten, datirbaren und local bestimmten Monumenten,

und wenden natürlich wieder unsere Blicke zuerst auf die Orte, in denen wir die größte Kunstthätigkeit durch litterarische Quellen kennen gelernt haben. Aber vergebens suchen wir nach einem originalen Sculpturwerke aus Argos, vergebens nach einem solchen aus Sikyon.

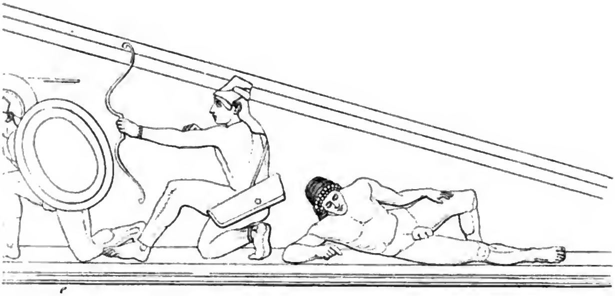
Desto größer ist unsere Ausbeute aus dem dritten Mittelpunkte der Kunst dieser Zeit, aus

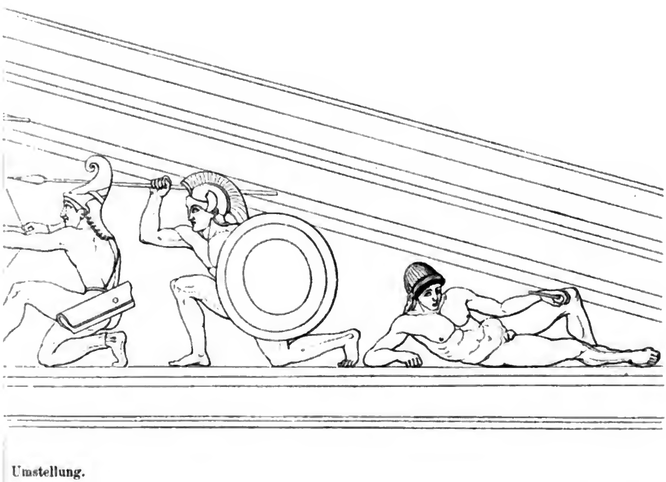
a) Aegina;

denn hier handelt es sich um die berühmten Giebelgruppen des Athenetempels, welche 1811 von einer Gesellschaft deutscher und englischer Gelehrten aufgefunden, 1812 von dem Kronprinzen (König Ludwig I.) v. Bayern für 10,000 venetianische Zechinnen (70,000 südd. Gulden) erkauft wurden und 1816 und 1817 von Thorwaldsen im Modell, von Martin Wagner im Marmor restaurirt, in der Glyptothek in München aufgestellt sind. Die folgenden Abbildungen stellen (Fig. 15) den ganzen westlichen Giebel in vollständiger Restauration und in der jetzt beliebten Anordnung der Figuren lediglich zur Vergegenwärtigung der Composition und eine Auswahl einzelner Figuren aus demselben (Fig. 16) und eine Figur aus dem östlichen Giebel (Fig. 17) zur etwas näheren Vergegenwärtigung des Stils im engeren Sinne dar, wobei leider gestanden werden muß, daß auch diese Abbildungen an Stiltreue zu wünschen übrig lassen. Es ist dabei ein nur sehr leidiger Trost, daß es völlig genügende Abbildungen bisher überhaupt nicht giebt, denn selbst die vergleichsweise besten im dritten Bande der Déscription de la Morée pl. 58 ff. können darauf keinen Anspruch machen, diese hochmerkwürdigen Figuren in ihrer vollen Stileigenthümlichkeit wiederzugeben, deren Körper sie namentlich zu schwer und massig, nicht mit der Schärfe der Formengebung darstellen, welche die Originale auszeichnet. Für die Litteratur über diese Denkmäler ist auf die Anmerkungen zu verweisen. [61])

Der Figuren sind, abgerechnet die größeren und kleineren Fragmente (im Brunn'schen Verzeichniß der Glyptothek Nr. 72 neunundvierzig und Nr. 74 einunddreißig Stücke) im Ganzen siebenzehn, von welchen 15 den beiden Giebeln angehören, 2 viel kleinere die Akroterien des Daches bildeten. Diese letzteren sind bekleidete weibliche Statuetten, welche als Horen ergänzt wurden. Von den 15 Giebelstatuen gehören 5 dem östlichen, 10 dem westlichen Giebel an, so daß die westliche Giebelgruppe vollständig zusammengesetzt werden kann, bis auf eine Figur, deren Fragmente sie als gleich der entsprechenden im östlichen Giebel erkennen lassen, wonach sie, der sich Vorbeugende nämlich, in die restaurirte Gesammtansicht Fig. 15 und in Fig. 16 mit aufgenommen ist.

Wenn wir die wieder zusammengestellten Gruppen im Ganzen überblicken, so drängt sich der Beobachtung unmittelbar auf, daß die Composition beider nicht nur im Allgemeinen, sondern fast in allen Theilen genau mit einander übereinstimmt. In beiden Gruppen ist der Kampf über einen beide Male erhaltenen Gefallenen, offenbar einen ersten Helden und Führer, als charakteristische Scene der heroischen Kriegführung dargestellt, in beiden Gruppen steht die im Tempel verehrte Göttin Athene als Schutzgöttin und Kampfwart in der Mitte, ganz erhalten im westlichen Giebel, für den östlichen, abgesehen von kleineren Bruchstücken, durch einen Kopf und Arm verbürgt. In beiden Giebeln kämpfen zunächst gegen einander zwei mit Lanzen Bewaffnete, aufrecht stehend im Ausschritt mit hochgeschwungener Waffe, beide Male im westlichen, einmal im östlichen Giebelfelde erhalten, während ein waffenloser Knappe des einen Vorkämpfers unter dem Schutze seines Schildes sich vorbeugt, um den Gefallenen am Fusse zu ergreifen und auf die eine Partei hinüberzuziehn, die sich nach der Lage des Gefallenen als die feindliche ergiebt. In beiden Giebeln sind die Vorkämpfer von je einem Bogenschützen begleitet, der beiderseitig im westlichen, einmal im östlichen Giebel erhalten ist,





Umstellung.

und der im Westgiebel nach der jetzigen Aufstellung unmittelbar auf den beiderseitigen Vorkämpfer folgt, während gewichtige Gründe dafür geltend gemacht worden sind,[62]) daß er ursprünglich eine Stelle entfernter von der Mitte seinen Platz gehabt habe, da wo er nach den Maßverhältnissen wahrscheinlich auch im Ostgiebel allein anzubringen ist. In den beiden Gruppen endlich lag in der Ecke je ein Gefallener oder Verwundeter, wiederum beide Male im westlichen, einmal aus dem östlichen Giebel erhalten. Zu der Gruppe des westlichen Giebels gehören schließlich noch zwei knieende Lanzenkämpfer, welche ganz ähnlich für das östliche Giebelfeld vorauszusetzen sind. Daß dieselben im Westgiebel wahrscheinlich mit den Bogenschützen die Stelle zu wechseln haben, ist so eben bemerkt. Durch diese 11 Figuren in jedem Giebel ist die in ihrer flachpyramidalen Aufstellung unzweifelhafte, nach strengen Gesetzen der gegenseitigen Entsprechung beider Flügel angeordnete Composition vollendet und geschlossen. Die durchgängige Entsprechung beider Giebel in allen erhaltenen und fast mit Nothwendigkeit zu ergänzenden Theilen läßt uns von der östlichen Gruppe einige mit den übrigen Fragmenten zusammen gefundene weibliche Köpfe ausschließen, von denen einer unter dem Namen Hesione in die Composition des Ostgiebels von Hirt mit aufgenommen wurde, die aber sicher nicht dem Giebel, wahrscheinlich Weihgeschenken, Statuen in der östlichen Vorhalle des Tempels angehörten. Die vollständige Entsprechung beider großen Gruppen und die eben so vollständige Symmetrie in der Anordnung beider Flügel einer jeden derselben, welche uns im westlichen Giebel vor Augen steht, müssen wir hervorheben als einen ersten bedeutenden Charakterzug in der Entwickelung der Bildkunst, welche diese merkwürdigen Denkmäler vertreten. Man sage was man will, man berufe sich auf die Ähnlichkeit des in beiden Gruppen dargestellten Gegenstandes, um die Übereinstimmung beider Giebel, auf die Auffassunng des Kampfes in seiner Schwebe und Unentschiedenheit, welche das Einschreiten der Göttin für die Ihren motivirt, um die Gleichmäßigkeit beider Flügel der Gruppen zu vertheidigen, man wird immer gestehn müssen, nicht allein, daß diese Compositionen gegen die bei aller Abgewogenheit freie Mannichfaltigkeit der Giebelgruppen des Parthenon stark contrastiren, sondern auch, daß der Künstler, welcher die Parthenongruppen componirte, auch d i e s e Gruppen anders, reicher und mannichfaltiger zu componiren verstanden haben würde, ohne ihrer Abgewogenheit im Geringsten zu schaden. Und wenn auch eine nicht unbeträchtliche Schwäche in der Composition des westlichen Giebels nach der jetzigen Aufstellung der Figuren, nämlich das Knieen der zweiten Lanzenkämpfer an einer Stelle im Giebel, von der aus sie den Feind mit ihrer Waffe unmöglich erreichen können, durch die oben berührte Umstellung derselben und der Bogenschützen gemildert werden würde, also dem erfindenden und anordnenden Künstler nicht in ihrer ganzen Größe zur Last gelegt werden darf, so bleibt doch immer noch genug Bedenkliches in diesem Knieen von Lanzenkämpfern an sich übrig. Denn daß solche nur stehend, schreitend, frei bewegt handeln und wirken können, nicht knieend, wie Bogenschützen, bei denen diese, größere Deckung gewährende Stellung ganz in der Ordnung ist, das sollte doch nicht verkannt werden. Knieen kann, späterer griechischer Taktik gemäß, ein Lanzenbewehrter nur im ersten, nicht im zweiten Gliede und nur dann, wenn es gilt, in geschlossener Phalanx einen feindlichen Ansturm abzuschlagen. Von dem Allen kann hier keine Rede

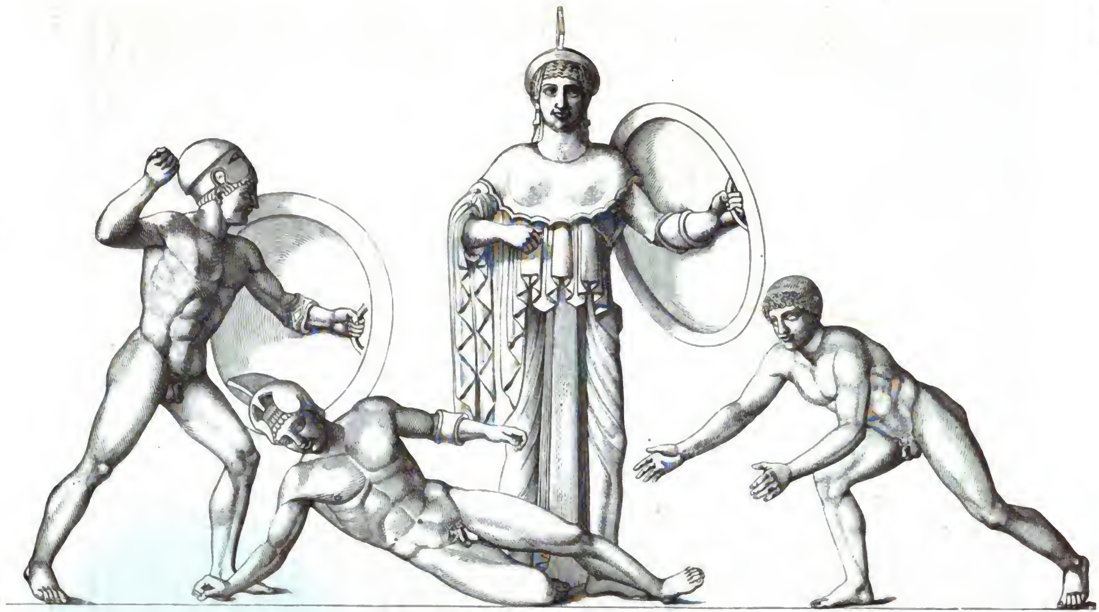


Fig. 16. Mittelgruppe des westlichen Giebels von Aegina.

sein, und so wird man auch nach der Umstellung sagen dürfen, daß diese Stellung nicht das Ergebniß des freien Willens und unbeschränkten Schaffens des Künstlers, sondern daß es der Zwang der Gesetze des Raumes ist, welchen er zu erfüllen, in welchen hinein er zu componiren hatte, der sich in diesem Knieen ausspricht. Man stelle die Gruppe in den unbegrenzten Raum, und es wird schwerlich Jemand einfallen, die Lanzenkämpfer auch gleich hinter den Vorkämpfern knieend zu zu bilden. Hier haben wir also eine Grenze und Schranke in dem Vermögen des Meisters dieser Gruppen.

Gehn wir von der Gesammtgruppirung zu den einzelnen Figuren über[63]), welche ziemlich bedeutend unter Lebensgröße sind (die Athene 1,68m die beiden Vorkämpfer dagegen 1,39m und 1,43m der Gefallene 1,44m u. s. w.) so fällt gegenüber den Werken der älteren Periode als ein gewaltiger Fortschritt die Mannichfaltigkeit der Stellungen zuerst ins Auge, denn wir sehn neben ruhig stehenden Figuren Kämpfende im Ausschritt mit hoch geschwungener und tief zum Stoß gefaßter Waffe, Knieende, einen Vorgebeugten, und liegende Gestalten in verschiedener Motivirung, und finden in allen Stellungen und Bewegungen (mit Ausnahme der Athene, wovon sogleich) gleich große Wahrheit und keine Spur mehr von jenen Unterschieden in der Richtigkeit der Darstellung je nach der größeren oder geringeren Schwierigkeit des Schemas, welche wir z. B. bei den selinuntischen Metopen bemerkten. Denn wenn die Athene von der Freiheit der Bewegung und der Richtigkeit der Stellung ausgenommen, fast regungslos grade dasteht, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben, so kann diese Ruhe in der Gestalt der Göttin um so unmöglicher auf dem Unvermögen des Künstlers beruhen, als grade diese Stellung am leichtesten zu bilden war; sie ist also Absicht und soll Athene, welche durch übermenschliche Göttermacht wirkt, und durch leise Erhebung des Schildes dem Feind eine unbedingte Schranke zieht, zu den kämpfenden und sich abmühenden Menschen in Gegensatz stellen. Was aber die ungeschickte Drehung der Beine vom Knie abwärts und der Füsse, die im Profil stehen, anlangt, so ist diese eine Folge des beschränkten Raumes im Giebelfelde, in welchem nur an dieser Stelle die Figuren in doppelter Tiefe angebracht werden mussten. Da hatte denn die hintere Statue Platz zu machen, und der Künstler mag um so unbefangener das etwas ungeschickte Auskunftsmittel gewählt haben, als es wahrscheinlich ist, daß man bei der ursprünglichen hohen Aufstellung der Gruppe den Verstoß nicht oder kaum wahrnehmen konnte.

Aber auch bei den übrigen, bewegten Figuren sind die Stellungen, obwohl nicht nur im Allgemeinen, sondern bis ins letzte Detail der thätigen Musculatur richtig und naturgemäß, ja mit grosser Kenntniss der Natur wiedergegeben dennoch schwunglos, haben etwas taktmäßig Abgewogenes, metrisch Beschränktes, welches uns nicht den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes, sondern eher den einer wohlausgeführten Pantomime macht. Und hier handelt es sich in der That wieder um die Grenze im Können des Künstlers oder der Künstler, von denen der Meister der Ostgruppe auch in diesem Betracht demjenigen der Westgruppe überlegen ist. Aber wenngleich jener namentlich in seinem liegenden Verwundeten (Fig. 17) einen auch der Stellung und ihrer Motivirung nach gradezu meisterhaften Körper, in dem sich vorbeugenden Nackten (s. Fig. 16) ein kaum weniger vorzügliches Stück Arbeit geliefert hat, so stehn doch selbst die höchsten Leistungen

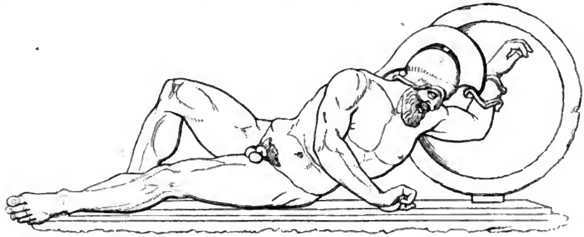


Fig. 17. Liegender Verwundeter aus dem östlichen Giebel von Aegina.

dieser Künstler nicht nur an Freiheit des Rhythmus sehr weit hinter den Giebelgruppen des Parthenon, sondern auch an Schwung und Ausdruck der Bewegungen selbst hinter der Gruppe der Tyrannenmörder fühlbar zurück.

Ungleich unbedingter als die Bewegungen können wir die große Naturwahrheit und Lebendigkeit der Formen bewundern, eine Naturwahrheit, welcher kein Theil der Musculatur an den vielfach bewegten Körpern sich entzieht. Nur ganz einzelne anatomische Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten kommen vor, welche indeß so wenig bedeutend sind, daß sie das Auge des Nichtanatomen und Nichtkünstlers kaum wahrnimmt, während die gesammte Linien- und Flächenbewegung tadellos richtig und in der Ausführung trotz der besonders in den Figuren des Westgiebels herben Schärfe der Formenbehandlung auf's höchste vollkommen ist, so daß selbst die in äußerst geringen Erhebungen die Oberfläche des Körpers durchziehenden Adern, bei den Figuren des Ostgiebels in besonders feiner Durchführung, mit der pünktlichsten Sorgfalt ausgedrückt sind. Dennoch haben höchstens die Figuren des Ostgiebels, namentlich der Verwundete, Etwas vom pulsirendem und athmendem Leben in sich, diejenigen des Westgiebels sind durchaus ohne Athem und ohne Herzschlag, sie mögen dargestellt sein in welchem Bewegungsschema es sei. In Beziehung auf die Proportionen, welche im Ganzen normal erscheinen (7 Kopflängen), ist außer einem geringen Überwiegen der tragenden Theile, besonders des Theiles der Beine vom Knie abwärts, die Knappheit der Weichen- und Hüftpartie gegenüber der Breite der Schultern, welche die Verhältnisse der älteren Kunst bestimmt, hier (namentlich in der Westgruppe) noch gar wohl bemerkbar, und nicht minder die in der älteren Kunst herrschende Liebe für mächtige Muskel- und feine Gelenk- und Knochenformen. Die Nacktheit bei den männlichen Figuren erscheint durchaus als Princip, so sehr, daß von allen Personen nur Herakles im östlichen Giebel mit einem ledernen, seitwärts links verschnürten Panzer mit nur einer Achselklappe gerüstet, und der Bogenschütze rechts im westlichen Giebel, der als Nichtgrieche, als Barbar charakterisirt werden sollte, mit dem enganliegenden Lederhabit bekleidet ist, welches in der bildenden Kunst zur Bezeichnung orientalischer Völker, Skythen, Amazonen, Phryger u. s. w. gebraucht wird. Der griechische Bogenschütze ihm gegenüber ist ebenfalls und zwar mit einem als ehern gedachten Harnisch mit zwei Achselklap-

pen und ohne Verschnürung gepanzert, und seine Rüstung ist gleichsam eine Probe des Costüms, in welchem eigentlich alle Kämpfer auftreten müßten, wenn der Künstler antiquarisch genau hätte darstellen wollen, der sich zu diesen Probestücken sehr verständigerweise die Bogenschützen auserlesen hat, die einerseits, als nicht mit Schilden versehen, des Panzers mehr bedürfen, andererseits weniger bewegt sind, als die andern Figuren. Alle übrigen Kämpfer aber sind nur mit Helm, Schild und Lanze gerüstet, ohne Harnisch, ohne Beinschienen (diejenigen, die vorkommen, sind modern) ohne Sandalen, fast genau so wie nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung die griechischen Helden in der oben (S. 111) besprochenen Gruppe des Onatas. Ganz bekleidet dagegen ist Athene, und zwar ganz alterthümlich mit einem feingefältelten, besonders an den Armen sichtbaren Unterkleide, und einem in graden, glatten Falten bis auf die Füße reichenden Peplos, der nach der Mitte zusammengenommen und etwas aufgezogen jenen glatten Mittelstreifen bildet, den man mit Unrecht als aegyptisch angesprochen hat[64]). Die Aegis hangt um die Schultern und über die Brust der Göttin wie ein Mantel, und ist am Rande in flachen Bogen ausgeschnitten, deren Zipfeln Schlangen oder Troddeln aus Erz angefügt waren, aus welchem Material auch das Medusenhaupt auf der Brust bestanden haben wird.

Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit, dem Leben und der Vortrefflichkeit in der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten und, wenngleich in gemäßigter Weise, besonders in den hochliegenden Augen, dem gekniffenen Munde und dem kleinlich harten Kinn an Statuen wie der Apollon von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, daß sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden wie bei den Gefallenen, bei der Göttin wie bei den Menschen jenes starre, einfältige Lächeln zeigen, welches am teneïschen Apollon allerdings auffallender hervortritt, bei attischen Werken dieser Periode dagegen dem Harmodios des Kritios und Nesiotes und selbst der Aristionstele einem, wenn auch gleichgiltigen Ernste fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln (denn so pflegt man es zu nennen, obwohl es eigentlich ein Lächeln nicht ist) der Aegineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll. Allein die Fragen nach dem Grunde desselben erledigen sich bei einer geschichtlichen Betrachtung sehr einfach und kurz, während man auch auf vielen Seiten und mit vielen weit hergeholten Combinationen die Sache nicht erledigt, wenn man die Erscheinung als principiell auffäßt und aus einer Absicht des Künstlers ableiten will. Die Geschichte der bildenden Kunst Griechenlands lehrt uns, daß die zu ihrem eigenen Heil von verfrühter Darstellung des Idealen durch religiöse Scheu ferngehaltene Kunst sich mit vollem Eifer auf die Seite der naturalistischen Durchbildung und Vollendung der äußeren Form legte, und daß die Plastik an diesem bei Menschen- wie bei Thiergestalten geübten Naturalismus so lange gleichsam mit der Zähigkeit genialer Überzeugung festhielt, bis die von ihr geschaffenen Formen als die würdigen, natürlichen und ausreichenden Träger eines übersinnlichen, idealen Inhalts erschienen. Daß eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den geistigen Theil des Menschen,

den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten läßt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine vollste Bestätigung in dem Gegensatze, den die von vorn herein transcendental angelegte und ideal gestimmte altchristliche Kunst darstellt, welche Köpfe von großer Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Körper setzt. Nun stehn aber die Aegineten mitten innerhalb der Leistungen der durchaus naturalistischen Kunst, und damit ist Alles gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit uns Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, naiv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tiefsinnigen Gedanken auszudrücken wie den, daß menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fern bleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwickelung gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus naturalistisch, durchaus nicht ideal angelegt, ja eher als dies selbst etwas realistisch gefärbt, was auch von den Körpern gilt, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der hohen Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die weit entfernt, über die Natur gesteigert zu sein, obwohl sie doch Heroen darstellen sollen, nicht einmal schöner als ein gewöhnlicher, regelmäßiger Menschenleib gebildet sind, wohl aber mit einer solchen realistischen Wahrheit, daß selbst die Zufälligkeiten in der Natur ihren Platz in der Darstellung gefunden haben.

In voller Strenge gilt das vorstehend Gesagte nur von den Figuren des Westgiebels und hier muß nun auf die im Vorstehenden schon berührte, seit langer Zeit gemachte, dann bestrittene, neuerlich mit größerer Schärfe durchgeführte und unzweifelhaft richtige Beobachtung [65]) hingewiesen werden, daß die Figuren des Ostgiebels denen des Westgiebels in jedem Betracht überlegen sind, ohne gleichwohl von dem Gesammtcharakter dieser sich zu unterscheiden. Nicht nur in der größeren Fleischigkeit und Weichheit der Formen, in größerer Fülle und Elasticität der Körper, in weiterer Durchführung der Feinheiten an Adern und Sehnen, vielleicht etwas fortgeschrittner Behandlung der Gewandung, sondern wie schon oben erinnert, in größerer Freiheit und Kühnheit der Stellungen und Bewegungen und, wie hier hinzugefügt werden muß, im Ausdruck der Gesichter, in diesem wenigstens zum Theil [66]) sind die Figuren des Ostgiebels denen des Westgiebels überlegen, ja erscheinen sie wie die Hervorbringungen einer neuen Kunst auf ihrer ersten Stufe gegenüber jenen, welche den Charakter der Vollendung einer ältern Kunst an sich tragen. Für den Gesichtsausdruck ist besonders auf den Sterbenden (Fig. 17.) zu verweisen, bei dem in dem nur gegen die Winkel hin geöffneten Munde herber Schmerz mit großer Wahrheit ausgedrückt ist. Auch an dem Herakles will man in dem geschlossenen Munde den Ausdruck eifrigen Zielens erkennen, während dagegen bei dem Vorgebeugten (die Köpfe der andern Personen

sind modern) Nichts der Art, aber auch nicht ganz der Typus der Köpfe von der Westseite erkannt werden kann.

Wenn also in diesen Punkten Unterschiede zwischen den beiden Giebeln stattfinden, der östliche dem westlichen überlegen ist, so zeigt sich dagegen die materielle Technik in beiden auf gleicher Höhe, und zwar auf einer so bedeutenden, daß wir die Meisterlichkeit, mit der diese Gestalten aus dem parischen Marmor unter Anwendung aller bekannten Instrumente herausgearbeitet sind, uneingeschränkt bewundern können, wir mögen die feine Abgewogenheit der Statik, welche nirgend Stützen nöthig machte, sondern dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, in's Auge fassen oder die Kühnheit der Meißelführung, welche die Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, oder endlich die Feinheit der Durchführung, und zwar nicht blos an der der Beschauung ausgesetzten Vorderseite, sondern nicht minder an der Rückseite, welche den Blicken entzogen blieb, in deren fleißiger Vollendung also die Künstler nur ihrer eigenen Überzeugung genug thun wollten.

Um das Bild von der formellen Erscheinung der aeginetischen Statuen zu vollenden, muß noch bemerkt werden, daß vielfache kleine Löcher, die den Körpern eingebohrt sind, darthun, daß mancherlei Theile, wie die Lanzen, Schwerter, Bogen, die Schlangen an der Aegis der Athene und das Medusenhaupt auf derselben von Bronze und manche Theile sogar aus eigenen Stücken Marmors angefügt worden sind, und endlich ist zu erwähnen, daß sich beträchtliche Farbespuren an den Figuren gefunden haben, daß die Helme und die Schilde außen blau, die Helmbüsche und die Schilde innen roth, daß ein Köcher roth, ein anderer blau bemalt war, daß ein rother Saum das Gewand der Athene umzog, und daß ihre Sandalen, deren Riemen nur durch Farbe ausgedrückt, sowie die Plinthen ebenfalls roth gefärbt waren, während an dem Nackten, am Fleisch keine Farbe entdeckt wurde, ausgenommen an Lippen und Augen, wogegen die durchgängige Bemalung auch des Haares dadurch wahrscheinlich wird, daß einzelne Haarpartien, an einem Kopfe sogar die Hälfte des im Übrigen in Marmor ausgeführten Haares, von Erz angefügt waren.

Es erübrigt, kurz von dem Gegenstande der Gruppen und sodann von dem wahrscheinlichen Datum ihrer Entstehung zu sprechen.

Was den ersteren anlangt, so ist schon oben darauf hingewiesen, daß es sich in beiden Gruppen um heroische Kämpfe handelt, was allein schon der Herakles im Ostgiebel, die einzige individualisirte Figur, beweist, während der orientalisch bekleidete Schütz im Westgiebel, von dessen Parallelfigur im östlichen die Arme erhalten sind, auf Kämpfe mit Orientalen, d. h. hier mit Troern schließen läßt. Natürlich nicht auf irgendwelche, sondern auf solche, welche den Ruhm der alten Helden Aeginas begründen.

Gemäß diesem Princip ist man allgemein der Ansicht, daß der östliche Giebel dem Kampfe des Herakles und seines aeginetischen Genossen Telamon gegen Laomedon von Troia gilt, bei dem allerdings Herakles der eigentliche Führer war, hier aber, als Bogenschütze vom ersten Platze weichen muß, was der aeginetische Meister klug benutzte, um den einheimischen Telamon als den Protagonisten hinzustellen. Nicht eben so einig ist man über den Gegenstand im westlichen Giebel. In der mün-

chener Glyptothek ist derselbe als der Kampf um die Leiche des Patroklos nach der Ilias bezeichnet, während Thiersch zuerst anregte und namentlich Welcker weiter auszuführen suchte [68]), es sei nicht dieser, sondern derjenige um die Leiche des Achilleus nach der Aethiopis des Arktinos von Milet dargestellt. Es muß aber eingestanden werden, daß die für diese Ansicht aufgestellten Gründe nicht durchschlagend sind, und daß neuestens die ältere Annahme mit Glück namentlich durch Verweisung auf die Parallele des östlichen Giebels vertheidigt worden ist [69]), in welchem der Gefallene, um den gekämpft wird (Oïkles) Aegina grade so wenig angeht, wie Patroklos, während beide Male der aeginetische Held, dort Telamon, hier sein Sohn, der gewaltige Aias, als Vorkämpfer der Griechen in harter Bedrängniß dargestellt wird, in welcher der Erfolg außerdem nur durch die Mitwirkung der Athene gesichert erscheint, der Göttin, deren Tempel diese Gruppen schmückten, und deren Eingreifen in den Kampf um Patroklos Homer (Il. XVII. 544) hervorhebt, wie dasselbe allerdings auch Arktinos bei dem Kampfe um Achilleus geschildert hatte. So feiern diese Giebelgruppen dieselben Aeakiden, die Pindar als „Aeginas starke Horte" in mehr als einem Siegesliede aeginetischer Athleten preist, und deren Bilder die vereinigten Griechen zur Schlacht von Salamis herbeiholen ließen (Herod. VIII. 64.), in welcher den Aegineten der Preis der Tapferkeit zuerkannt wurde (Herod. VIII. 93).

Eben im Bewußtsein dieser ihrer Aristie und unmittelbar nachdem die Persernoth von Griechenland abgewendet war, mögen nun die Aegineten den Tempel ihrer Göttin mit diesen Giebelgruppen geschmückt haben, in welchen sie die Großthaten ihrer Heroen gleichsam als Vorbilder ihrer eigenen Tüchtigkeit feiern. Denn wenn mit manchen Andern ich selbst früher aus Gründen, die hier zu wiederholen nicht der Ort ist, geglaubt habe, die Giebelgruppen bis in die Mitte der 60er Oll. hinaufrücken zu müssen, so bekenne ich ohne Rückhalt, daß mich theils das Studium der Originale, das mir damals nicht vergönnt war, theils die feine Entwickelung des Stils dieser Bildwerke durch Brunn, von meinem Irrthume überzeugt hat, so daß ich nicht mehr zweifle, daß wir die Zeit bald nach der Mitte der 70er Oll. als diejenige zu betrachten haben, in welcher diese Sculpturen entstanden sind, die Zeit in der Onatas blühte, mit dessen Kunst sie sich so merkwürdig berühren (s. oben S. 111). Von der Kunst dieser Zeit mögen die Anregungen zu diesen Werken ausgegangen sein, und ihr mag speciell der Ostgiebel gehören, während große Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden ist, daß ein älterer Meister, dessen Kunsttraditionen noch aus den 60er Oll. stammen, den Westgiebel überzeugungstreu und stilvoll in seiner beschränkteren und alterthümlicheren Weise ausgeführt hat, so wie auch an den Parthenonbildwerken, den reifen Früchten der Zeit und Kunst des Phidias in der Ausführung mehrfach die Hände älterer Künstler bemerkbar sind.

Gegenüber diesem in jedem Betracht höchst bedeutenden Denkmale altgriechischer Bildnerkunst erscheinen die meisten anderen Monumente dieser Zeit wenig bedeutend, und der Betrachter hat ein Gefühl von Entsagung, indem er von diesen Gruppen von Marmor sich zu den Kunstwerken wenden soll, die zum Theil aus sehr bescheidenen Reliefen von gebranntem Thon bestehn. Dennoch achte er dieselben nicht für unwichtig; sie sind es schon deshalb nicht, weil sie uns ver-

bürgen, daß und wie weit die Kunst damals verbreitet und Allgemeingut geworden war, und uns so zeigen, daß Werke, wie die aeginetischen Giebelgruppen, nur die reifsten Blüthen, nicht die einzigen Sprossen des sich weiter und weiter verästelnden Baumes der Kunst sind.

Bleiben wir zuerst bei Aegina stehn. Von dieser Insel stammt ein merkwürdiges Relief von gebranntem Thon [70]), das heißt ein Relief ohne Grund, halberhobene Figuren, welche bestimmt waren auf irgend einen Gegenstand, vielleicht einen Sarkophag, als Ornament befestigt zu werden. Die Deutung dieses Kunstwerkes, welches eine Frau darstellt, die, von dem geflügelten Eros begleitet, einen Greifenwagen besteigt, ist zweifelhaft, O. Müller erklärte die Frau für die hyperboreïsche Artemis, Welcker, der das Monument zuerst herausgegeben hat, erkennt die auf Aegina hochverehrte Hekate, begleitet von Eros, der ihr Sohn heißt. Dem Stile nach lässt sich das Relief mit zwei ähnlichen von der Insel Melos vergleichen, von denen wir eines unten kennen lernen werden, nur sind alle Formen des aeginetischen Reliefs schärfer, knapper und etwas härter als diejenigen der melischen.

Wenden wir uns von Aegina in

b) die Peloponnes,

wo freilich, wie schon früher bemerkt, unsere Ausbeute nur eine sehr geringe ist, und wo namentlich aus den Hauptorten der Kunst, Argos und Sikyon, bisher kein sicher beglaubigtes Monument bekannt geworden ist. Von statuarischen Werken peloponnesischer Kunstschulen würde eine höchst merkwürdige Bronzestatue im Louvre hier einzufügen sein, die ich für sicher echt alterthümlich, nicht für nachgeahmt halte, und von der ich mit Andern glaube, daß sie in der Peloponnes gemacht worden, jedoch ist dieselbe, welche in der Haltung wesentlich mit dem kanacheïschen Apollon übereinkommt, nicht in der Peloponnes, sondern bei Piombino gefunden worden, und so erscheint es rathsam, dieselbe einstweilen unter den Originalen unbestimmten Locals zu behandeln, weswegen uns an dieser Stelle nur die Betrachtung eines peloponnesischen Kunstwerks bleibt, das ich, obgleich es von Anderen [71]) für nachgeahmt alterthümlich erklärt worden ist, mich nicht entschließen kann, als echt aufzugeben, es müßte denn eine sehr frühe Nachahmung zu verstehn sein, nämlich des bei Korinth gefundenen Reliefs von einem Tempelbrunnen, welches jetzt in England im Privatbesitze Lord Guilfords ist. Den Tempelbrunnen oder richtiger die Mündung desselben, das Peristomion, haben wir uns in Gestalt einer marmornen flachen Trommel zu denken, durch welche die Schöpfeimer hinabgelassen wurden und deren äußere Fläche das in der beifolgenden Figur 18 des beschränkten Raumes wegen in zwei Hälften mitgetheilte Relief schmückt. Dasselbe stellt einen Zug von sieben rechtshin schreitenden und drei entgegenkommenden Gottheiten dar. Der Gegenstand dieses Zuges ist verschieden aufgefaßt worden, von den meisten Erklärern jedoch wohl richtig [72]) in dem Sinne, daß wir die Vermählung des Herakles mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend zu erkennen haben, diese von den Dichtern seit der Odyssee nicht selten gefeierte große Thatsache, welche für Herakles die eigentliche Gewähr seiner Aufnahme unter die Götter nach mühseligem Erdenwallen enthält. Genauer gesprochen handelt es sich um den Act der Übergabe (*ἔκδοσις*) der Braut an den Bräutigam

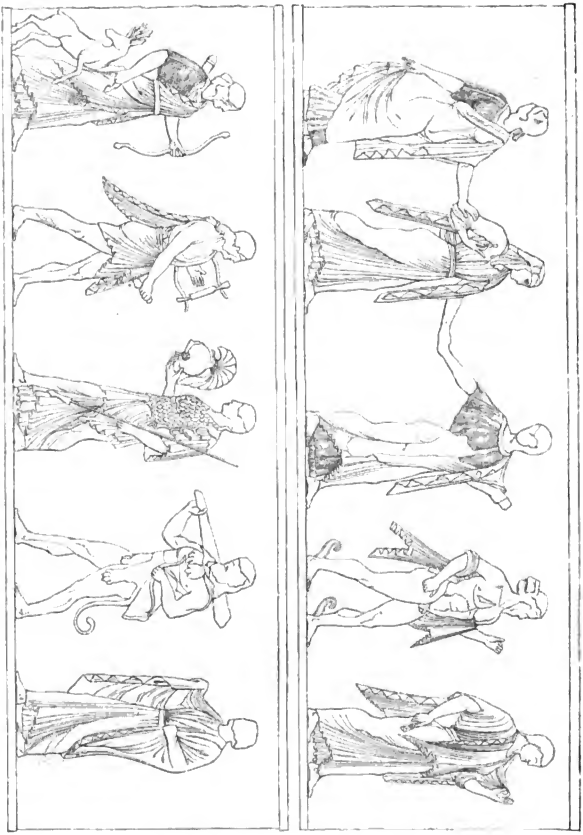


Fig. 18. Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen.

von Seiten der Eltern, als den eigentlichen Abschluß der Hochzeitscäremonien. Bräutigam und Braut sind also die Hauptfiguren. Den hier bärtig dargestellten Bräutigam Herakles erkennen wir leicht an seiner gewöhnlichen Tracht, Löwenfell, Keule und Bogen. Er schreitet von rechts her der Braut entgegen, ge-

leitet von seiner Schutzgöttin Athene, die ihn vom oetaeischen Scheiterhaufen emporgeführt hat zur göttlichen Herrlichkeit, und die passend auch hier ihm als friedliche Führerin mit gesenkter Lanze, den Helm auf der Hand voranschreitet, wo es sich um Besiegelung seiner Gottheit handelt. Begleitet wird Herakles von seiner Mutter Alkmene, die ihm in die Unsterblichkeit gefolgt, eine passende und selbst betheiligte Zeugin des hier sich vorbereitenden Actes ist, auch abgesehn davon, daß sie als die Mutter nach den Sitten der Griechen bei des Sohnes Hochzeit kaum fehlen darf. Als Mutter, als Matrone bezeichnet sie die reiche und dichte Tracht, welche nur noch bei einer Figur des Reliefs, der Mutter der Braut, so wiederkehrt. Größeres Interesse als der Bräutigam mit den Seinen bietet uns die Braut, die mit ihrer nächsten Umgebung in der That so gebildet ist, daß wir nicht gar Manches aus der alten Kunst dieser Erfindung an die Seite setzen mögen. Man sehe die letzte Gruppe von drei Personen, von welchen die mittelste die gesenkten Hauptes verschämt einherschreitende Braut Hebe ist, welche als Göttin der Jugendblüthe eine in der rechten Hand gehaltene, leider verstümmelte Blume bezeichnete. Geführt wird sie, oder leise gezogen, von Aphrodite, der Göttin der Liebe, deren Werke dies sind, Braut und Bräutigam zusammenzugeben, und die sich mit irgend einem freundlichen Zuspruch zu der Zögernden zurückwendet. Ist schon dieses richtig und schön gedacht, so ist das noch viel mehr der Fall mit der dritten Figur der Göttin der Überredung Peitho, welche mehrfach bei derartigen Gelegenheiten mit Aphrodite zusammen handelt. Hier legt diese der Braut die Hand mit neckischer Zutraulichkeit auf den Arm als wollte sie sagen: geh nur! und drängt sie leise, leise vorwärts, während sie das Haupt wegwendet, wie um ein Lächeln des Triumphes zu verbergen und durch das graciöse Anfassen des Gewandes sich als eine tändelnde Peitho zu erkennen giebt, die schon gesiegt hat, sobald die Scheu im Gemüthe der Braut mit ihr den Kampf nur eingeht. Dieser in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bedeutung köstlich erfundenen Gruppe schreiten vier Personen im Zuge voran; zuvörderst Apollon, dem seine Schwester Artemis folgt; Beide sind bekannte Hochzeitsgötter, Apollon außerdem noch hier, wie in ähnlichen Fällen, der musikalische Führer des feierlich taktvoll einherschreitenden Zuges. Daß die nächste Person die Mutter der Braut, Hera sei, ist schon oben angedeutet, und so bleibt nur noch zu bemerken, daß der ihr folgende Hermes den Vater Zeus vertritt, für den es sich nicht schicken würde, in einem solchen Zuge, in dem er nicht die Hauptperson ist, unter anderen Göttern mitzuschreiten, und der deshalb seinen Sohn und Boten gesandt hat, seinen Willen zu verkündigen und in's Werk zu setzen.

Es ist nicht leicht den Stil dieses Monumentes in einem kurzen und doch genauen Ausdrucke zu bezeichnen, insofern derselbe auf der Grenze zwischen alterthümlicher Gebundenheit und freier Anmuth steht, und insofern sich diese Mittelstellung sowohl auf die Composition im Ganzen wie auf die Figuren im Einzelnen, ihre Stellungen und Körperformen, die Behandlung des Umrisses und der Fläche, des Nackten wie der Gewandung erstreckt. An der gesammten Composition erscheint alterthümlich dies reihenweise Einherschreiten der Figuren in ziemlich gleichmäßigen Zwischenräumen, und die feierlich processionsmäßig abgewogene Bewegung der meisten; frei, anmuthig und ganz originell componirt ist die schöne Gruppe der Braut und ihrer Geleiterinnen, und sind die völlig individuell aufgefaßten Stel-

lungen dieser Personen. Die Körperformen finden wir durchaus mit Verständniß dargestellt, und doch sind noch die Spuren jenes Gegensatzes großer Kräftigkeit in den breiten Muskelpartien und großer Feinheit in der Gelenkbildung bemerkbar, welche uns bei allen archaischen Monumenten begegnen. Jedoch fehlt auch den Körperformen der einzelnen Personen die Individualität keineswegs, und die breiten matronalen Formen der Alkmene und Hera, besonders der letzteren, unterscheiden sich ebenso sehr von der Gracilität der jungfräulichen Göttinnen, besonders der Artemis und Peitho, wie sich der durchaus robuste und gedrungene Körperbau des Herakles mit der hochgewölbten Brust und den mächtigen Schultern von der schlanken Jünglingsschönheit des Apollon unterscheidet. Alterthümlich ist im Umriß besonders das in spät nachgeahmt alterthümlichen Werken gewiß nie nachweisbare, für echt archaische dagegen charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, sowie eine daraus hervorgegangene gewisse Gezwungenheit in den Linien der Beine; ganz frei ist dagegen die Führung des Conturs in den oberen Partien der Körper, namentlich in den Armen. Die Flächenbehandlung ist detaillirt genug, um den Eindruck des Naturgemäßen zu machen, doch nirgend so detaillirt, daß dem Gesammteindruck des ruhigen Reliefstils dadurch Eintrag geschähe. Alterthümlich sind die Gewänder, und zwar insofern durchgängig, als die Gewandung bei keiner Figur zu einer ausdrucksvollen Drapirung sich erhebt, es sei denn, daß man die Entfaltung des Obergewandes bei Alkmene und das Aufziehn des Gewandes bei Peitho als die Anfänge einer solchen ansprechen wollte. Trotzdem sind wesentliche Verschiedenheiten in der Behandlung der Gewänder unverkennbar; das in Zipfeln mit Zickzackfalten steif flatternde Chlamydion des Hermes, das Gewand des Apollon, die Gewänder der Artemis, Hera, Athene, Alkmene, endlich der Aphrodite und Peitho, an welcher letzteren besonders die sorgfältige Nachahmung des feineren und gröberen Stoffes zu bemerken ist, bilden eine Stufenfolge von alterthümlicher Steifheit zu einer beinahe freien und fließenden Behandlung. Die Köpfe endlich sind leider zu sehr zerstört, um uns ein specielleres Urteil zu gestatten; aber trotzdem ist ein feiner Umriß in den Gesichtern des Apollon, der Artemis, auch etwa noch der Athene und Hebe augenfällig. Am meisten zu bedauern ist die Zerstörung der Köpfe bei Peitho und Aphrodite, weil uns durch dieselbe die Antwort auf die Frage unmöglich wird, ob der Künstler bereits bis zur feineren Darstellung seelischer Bewegungen in den Gesichtern durchgedrungen war. War dies aber auch nicht der Fall, so scheint es doch, daß ein ruhiger Ernst an die Stelle des starren Lächelns der aeginetischen Giebelstatuen getreten ist. Im Ganzen ist über dies Relief der stille Zauber ausgegossen, der auch aus anderen Werken des reifen Archaismus wirkt und der wesentlich darauf begründet ist, daß wir im Ganzen wie im Einzelnen dieser Arbeit einen aus voller Überzeugung und mit Zusammennahme aller seiner Kräfte liebevoll schaffenden Künstler, daß wir wirklichen Stil, nicht die Manier eines Nachahmers erkennen, der aus eigener oder im Auftrage fremder Willkühr in Formen schafft, die nicht seiner eigenen Anschauung und Überzeugung entsprechen.

Kunstwerke, wie dieses, sind gleichsam die ersten bescheidenen Blumen des Frühlings der Kunst, welche auf einen Sommer voll Glanz und Duft verheißungsvoll hinweisen.

Gehn wir über zu

c) Attika,

welches wir in der Periode der 60er und 70er Olympiaden in die historisch überlieferte Kunst bedeutend genug eintreten sahen. Der Boden Attikas, seit der Gründung des Königreichs Griechenland mannigfaltig, wenngleich noch immer lange nicht genügend durchforscht, hat uns manches Denkmal alterthümlicher Kunstübung geliefert, welches wir in die Zeit, von der wir reden, zu versetzen haben werden. Daß dagegen ein festdatirtes Denkmal unter diesen sei, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden. Die hier einschlägigen Denkmäler sind mehr als einmal verzeichnet, leider jedoch der großen Mehrzahl nach gar nicht oder doch so ungenügend publicirt, daß es unmöglich ist, auf die mangelhaften und charakterlosen Zeichnungen ein mehr als ganz allgemeines Urteil zu bauen. Es können hier deswegen nur vergleichsweise wenige, durch Abgüsse oder gute Zeichnungen näher bekannte Monumente besprochen werden[73].

Unter den statuarischen Werken hat eine an der Nordseite der Akropolis gefundene, allerdings leider stark fragmentirte Athene (Fig. 19) schon deswegen den ersten Platz einzunehmen, weil die schon früher als möglich angesprochene Zurückführung derselben auf Endoios (s. oben S. 114) neuerdings wenigstens mit Wahrscheinlichkeitsgründen unterstützt worden ist. Aber auch abgesehn davon nimmt diese Statue, deren Abbildung freilich noch viel zu wünschen übrig läßt[74], ein bedeutendes Interesse in Anspruch, welches durch eine Vergleichung mit den sitzenden milesischen Statuen (Fig. 9) nur gesteigert werden kann[75].

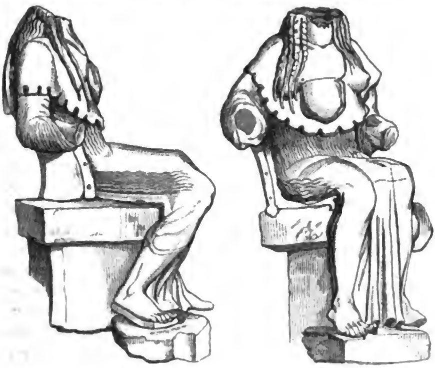


Fig. 19. Sitzende Athenestatue aus Athen.

Zu einer solchen Vergleichung fordert nämlich die im Ganzen gleiche Composition, das ruhige Dasitzen unserer Athenestatue und jener milesischen Figuren um so mehr heraus, da beide Kunstwerke dem ionischen Stamme ihre Entstehung verdanken. Kaum aber haben wir die Vergleichung begonnen, so werden wir uns der bedeutenden Fortschritte bewußt, welche in der Athene den milesischen Sta-

tuen gegenüber gegeben ist. Dort ein völlig regungsloses und absolut symmetrisches Sitzen mit neben einander stehenden Füßen und auf den Schenkeln aufliegenden Händen; hier dagegen ist der Körper etwas zurückgelehnt, waren die, jetzt allerdings abgebrochenen Arme, und zwar nicht einmal gleichmäßig, zum Halten von Attributen gehoben und an die Stelle des gleichmäßigen Niedersetzens der Füße ist eine ganz individuelle Stellung des halb angezogenen rechten Beines getreten, dessen Fuß mit gebogenen Zehen den Boden nur leicht berührt. Und während dort die Kleidung fast faltenlos, in den Säumen nur wenig abgehoben die Körper eng umgiebt, ohne gleichwohl deren Formen und Bewegung durchfühlen zu lassen, treten hier bestimmt geformte Falten auf, erscheinen die bewegten Glieder, namentlich die Beine, in der Gewandung, deren Motive sie bestimmen, und ist der Stoff als solcher, wenngleich in conventioneller Weise, durch feine neben einander verlaufende gewellte Linien ausgedrückt, durch welche man (auch in andern Fällen) den Effect der weichen Textur feinen Wollengewebes wiederzugeben strebte. Und daß auch die Formen des Rumpfes, Busen und Leib hier ungleich lebensvoller gestaltet sind, zeigt selbst die oben stehende, natürlich zur Vermittelung feinerer Anschauung sehr ungenügende Zeichnung, sowie auch in der Behandlung der auf die Schultern und die Brust herabfallenden Lockensträhnen wenigstens ein Anfang zu naturgemäßer Bildung des Haares gegeben ist. Der Saum der kragenartig wie bei der aeginetischen Pallas die Schultern umgebenden Aegis, deren Fläche bemalt gewesen sein wird, zeigt viele eingebohrte Löcher, in denen Schlagen oder Quasten von Erz angebracht waren wie ein ehernes Gorgoneion mitten auf derselben. Auch die Attribute, wenigstens das der linken Hand, waren von Erz, wie ein Loch zur Befestigung an der linken Seite des Sitzkissens zeigt. Das ganze Werk aber steht vor uns als ein Denkmal der alten Kunst, welche durch das Herkommen in den Hauptsachen gebunden, in Einzelheiten bereits die ersten Schritte auf der Bahn lebensvoller Freiheit gethan hat.

Zu dieser bekleideten weiblichen Statue bildet als nackte männliche ein willkommenes Gegenstück das Fragment eines ein Kalb oder Rind tragenden Hermes von hymettischem Marmor, welches im Anfange des Jahres 1864 auf der Ostseite der Akropolis gefunden worden ist (Fig. 20) [76]) und an deren echter Alterthümlichkeit nicht gezweifelt werden kann. Die Gestalt, deren gleichmäßig bewegte Arme auf der Brust die Füße des in mehrfach wiederkehrender Art um den Nacken gelegten Thieres halten, wird wahrscheinlich ganz grade aufrecht gestanden haben und war gewiß völlig unbekleidet. Ähnelt sie hierin den oben besprochenen Apollonstatuen, so scheint sie in der Durchbildung des Nackten und in der Weichheit seiner Behandlung, so weit man nach einer Zeichnung urteilen kann, auch dem besten Exemplar jener Reihe, dem Apollon von Tenea überlegen zu sein, so wenigstens im Rücken und in den Armen, während der Hals, unförmlich lang und dick gerathen, an die wenig durchgebildeten Formen des Halses jener Statue erinnert. Hier wie dort erkennen wir also eine Grenze im Vermögen des Künstlers, dem die schärfer modellirten Theile besser als diejenigen gelangen, deren Flächenbewegung feiner ist. Auch der keilbärtige Kopf mit seinem breiten grinsenden Munde und den starren, hochliegenden Augen, den häßlich großen Ohren nebst den Haaren, welche die Stirn in Ringellöckchen umgeben und auf die Schultern in Korkzieherspiralen herabfallen, ist demjenigen des teneischen

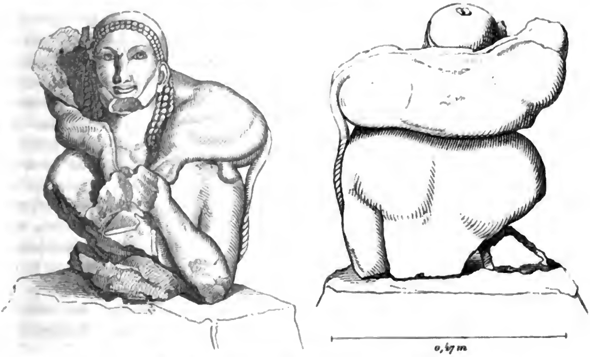


Fig. 20. Kalbtragender Hermes aus Athen.

Apollon kaum überlegen, wenngleich von etwas anderem Charakter. Die obere Schädelfläche ist ganz glatt gearbeitet wie der Bart, scheint aber, während dieser wohl bemalt gewesen ist, mit einer metallenen Kappe (κυνῆ) bedeckt gewesen zu sein, auf deren Befestigung ein mit Blei ausgefülltes Loch oben auf dem Kopfe hinweist. Sehr bemerkenswerth ist der Umstand, daß der Körper des Thieres, dessen Kopf nach Maßgabe des Fragments an dem seines Trägers wie vertraulich anlag, dem Körper des Mannes überlegen gearbeitet und in der That nicht allein mit großer Treue charakteristischer Auffassung, sondern in sehr weicher und feiner Modellirung ausgeführt ist. Eine ähnliche Erscheinung von Ungleichheit der Behandlung bei menschlichen und thierischen Körpern in ein und demselben Kunstwerke wird uns noch mehrfach begegnen und soll weiterhin etwas näher erörtert werden.

Von alterthümlichen Reliefen stellt sich neben diese Statuen als ältestes Monument dieses Kunstzweiges eine Grabstele von pentelischem Marmor, welche, 1832 bei Velanideza im nordöstlichen Attika gefunden, jetzt im Museum des Theseustempels in Athen aufbewahrt wird. [77]) Sie ist, ein schmaler hoher Pfeiler von nur 5 Zoll Dicke, dessen Maße der Zeichnung beigefügt sind, das Grabmal eines Aristion, wie uns eine Inschrift an der Basis lehrt, während eine zweite Inschrift in einem Bande unmittelbar unter den Füßen der Reliefflgur den Namen des Künstlers, Aristokles, enthält, von dem oben S. 115 gesprochen worden ist. Die Verbindung der beiden Namen, von denen auch der des Aristion als Künstlername inschriftlich beglaubigt ist, dahin, daß dieser hier nicht denjenigen des Dargestellten, sondern denjenigen des Vaters des Aristokles bezeichnen solle [78]), scheint sowohl durch die weite Trennung der beiden Namen wie durch die verschiedene Größe ihrer Schrift (s. Fig. 21) unmöglich. Der Charakter der Buchstaben in dieser und in einer andern Inschrift mit Aristokles' Namen scheint nicht

minder wie der Charakter der Sculptur auf den Anfang der 70er Olympiaden hinzuweisen.

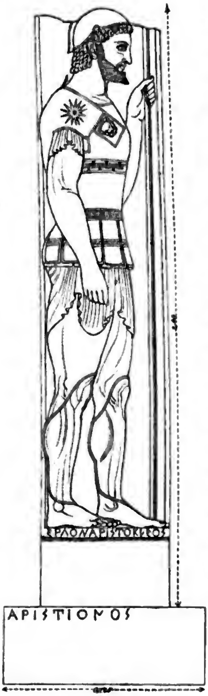


Fig. 21. Grabstele des Aristion, Aristokles' Werk.

Es wird nicht vieler Worte bedürfen, um auf die Vorzüge dieser im reinsten alten Stile gehaltenen Arbeit hinzuweisen. Diese Vorzüge bestehn sowohl in der Composition wie in der Ausführung. Die Composition anlangend, ist die Haltung fest ohne Steifheit, durchaus wie freiwillig und absichtlich gewählt, die Figur ist auf's beste und unter einer sinnigen Abwägung der Massen des Körpers in den Rahmen hineingestellt („hineinökonomisirt" wie O. Müller sagt), den sie, grade wie die Reliefe von Selinunt vollständig erfüllt, ohne von demselben bedingt zu erscheinen. Schon dadurch, durch dieses Ehrenfeste, kräftig Feierliche und Parademäßige in der Haltung des tapfern alten Mannen der attischen Zopfzeit erweckt das Werk unser Wohlgefallen; dieses Wohlgefallen kann nur zunehmen, wenn wir die gewissenhafte Wahrung des Flachreliefstils in der kräftigen, aber immer dem Ganzen untergeordneten Behandlung des Details und der Fläche innerhalb des strengen und doch zarten Umrisses wahrnehmen. Dieser Umriß selbst ist allerdings nicht ohne Fehler; der Oberschenkel ist in zu gewaltiger Breite angelegt, und seine Linien verlaufen ohne Absatz in die des Leibes, die Arme sind ein wenig zu kurz, die Füße stehn in der charakteristischen, schon mehrmals bemerkten Weise, obgleich vor einander gestellt, beide mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden, verzeichnet ist auch die rechte herabhangende Hand, welche, den erhobensten Theil der ganzen Sculptur bildend, die Fläche der Marmortafel erreicht, aus der das Gebild gehauen ist. Endlich ist in dem, ohne sonderlichen Ausdruck, obgleich kaum mit einer Spur des süßlichen Lächelns des Apollon von Tenea gearbeiteten Gesichte das Auge wie bei den älteren Vasenbildern und Münzen bei Profilansicht des Kopfes fast wie von vorn gesehn gebildet. Aber diese Verzeichnungen haben bei weitem nicht das Störende wie die der selinuntischen Metopen, und heben den guten Gesammteindruck der in kräftigen Proportionen (nur 6 Kopflängen im Körper) entworfenen Figur nicht auf. Die Behandlung der Flächen innerhalb des Umrisses ist nicht völlig gleichmäßig; am naturwahrsten und ausgeführtesten ist, wie am Apollon von Tenea, die Musculatur an den Beinen, wo besonders die Kniee und Enkel mit großem Fleiß gearbeitet sind, aber auch der Oberschenkel ist mit Verstand ausgebildet, und die Musculatur des Unterschenkels selbst durch die Beinschienen hindurch sorgfältig angegeben. Am allerfeinsten

durchgebildet sind auch hier die Füße, an denen die Zehen auffallend, fast fingerartig lang und dünn gehalten sind; kaum geringer erscheint die Flächenbehandlung der Arme, bei denen die feineren Modellirungen nur am Handgelenk ganz fehlen, während der Hals bis zu dem Grade richtig ausgearbeitet ist, um den Eindruck der Kraft zu machen; das Haar hangt in kürzeren Locken über der Stirn, in längeren, regelmäßig gewundenen in den Nacken; der Bart ist keilförmig und sein Haar durch scharfe Zickzacklinien durchaus conventionell ausgedrückt. Die übrigen Körpertheile sind durch die Rüstung verhüllt, welche noch nicht, wie in späteren Werken, als gleichsam durchscheinend gehalten, sondern in vollem Realismus als ein festes Metallkleid gearbeitet ist. Diese Rüstung besteht über einem feingefältelten Panzerhemd aus dem Harnisch, der durch mit Löwenköpfen verzierte Achselklappen über den Schultern gehalten, bis zum Gürtel herabreicht, von dem abwärts er sich in einer doppelten Lage erzbeschlagener Lederlappen fortsetzt, welche als beweglich, obwohl schützend, doch keine Bewegung und Beugung hemmen. Dazu kommen Beinschienen, ein enganliegender Helm und die gewaltige Lanze.

Ein eigenes, nicht geringes Interesse nimmt die durchgängige Malerei [79]) dieses Reliefs in Anspruch, durch welche lange Zeit dessen Abformung verhindert wurde, bis sie der Energie der preußischen Expedition im Jahre 1862 gelang. Der Grnnd des Reliefs zeigt Roth; die nackten Theile bis auf Lippen und Augen waren ungefärbt, die Haare lassen Spuren von dunkler Färbung erkennen, Helm und Panzer waren erzfarben oder blau, die Verzierungen auf dem letzteren waren mit jetzt verschwundener Farbe bemalt. Eine Troddel auf der Brust ist roth, ebenso das Gewand. Außerdem war Einiges, wie z. B. der Busch des Helmes, zu dessen Befestigung ein noch hinter dem Nacken sichtbares längliches Loch diente, von Metall angefügt, so daß dieses ganze Kunstwerk mit höchster Sorgfalt ausgeführt ist und in seinem ursprünglichen Zustande einen überaus schmucken Eindruck gemacht haben muß, während es zugleich ein kostbares Bild der kernhaften aber beschränkten Tüchtigkeit der alten Athener giebt, die Aristophanes an den Marathonkämpfern gegenüber den Männern und Jünglingen seiner Zeit preist, und welche sich auch in den gleichzeitigen Vasenmalereien spiegelt. — Im Jahre 1859 wurde bei der Kirche des h. Andreas nahe bei Athen die dem Gegenstande sowie dem Stil nach ganz ähnliche, aber sehr schlecht erhaltenene obere Hälfte einer zweiten derartigen Grabstele gefunden, während bei einer dritten, der eines gewissen Lyseas, die Figur nur durch Malerei dargestellt gewesen zu sein scheint [80]).

Einen höchst bedeutenden Fortschritt der Kunst gegenüber diesen Stelen zeigt die auf der Akropolis gefundene und daselbst aufbewahrte, umstehend (Fig. 22) abgebildete [81]) Marmorplatte mit der Darstellung einer wagenlenkenden oder den Wagen besteigenden Frau oder, ihrer Größe wegen, Göttin in flachem aber zartbestimmtem Relief, welche ohne hinreichenden Grund für das Fragment einer Metopen- oder Friesplatte des älteren, von Xerxes zerstörten Parthenon gehalten worden ist. Über den Gegenstand läßt sich ohne vage Vermuthungen kaum mehr sagen, als was wir sofort aus der Zeichnung sehn, daß nämlich die anmuthig jungfräuliche Gestalt, gewiß kein Jüngling, wie neuerlich von mehren Seiten angenommen worden ist, so eben mit dem linken Fuße das Fuhrwerk besteigt, von welchem Sitz und Rad wohl erhalten sind, während sie die Zügel der

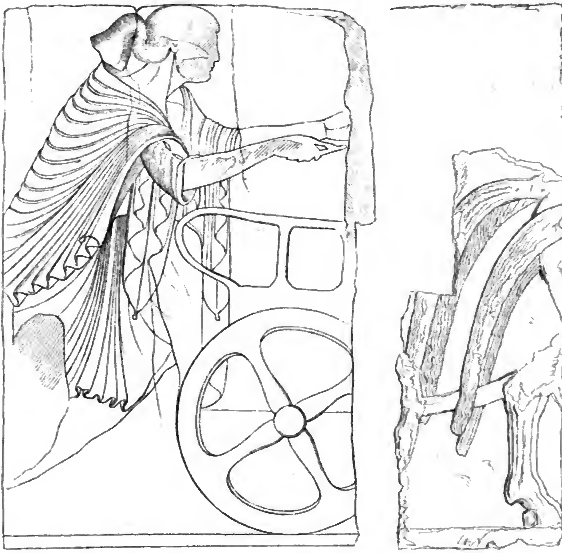


Fig. 22. Wagenbesteigende Frau, Relief von Athen.

Rosse, deren Schwänze in einem eigenen, aber sicher zugehörigen Stück nachträglich gefunden sind, mit der linken, eine Geißel oder einen Stecken mit der rechten Hand zu halten scheint. Desto größere Aufmerksamkeit verdienen die leider nicht unverletzten Formen, namentlich des Nackten. In dem Umriß des zerstörten Gesichtes, in dem Lineament des kräftigen und doch schlanken Halses, in der Zeichnung der vorgestreckten Arme liegt eine Zartheit und Feinheit, die erst bei oft wiederholter Betrachtung, so sehr sie auf den ersten Blick auffällt, ganz genossen werden kann. Es ist das eine Eigenthümlichkeit der Linienführung, welche unwillkürlich an die Zeichnung der Jungfrauen im Friese des Parthenon erinnert, und welche im Gebiete der älteren Kunst höchstens noch einmal, und auch hier mit geringerer Feinheit, nämlich bei den unten zu betrachtenden Reliefen des Harpyienmonuments von Xanthos wiederkehrt. Es liegt in dieser zarten Gestaltung des Körperlichen, in diesem, wenn ein freilich oft arg gemißbrauchtes Wort erlaubt ist, Ätherischen im Gegensatze zu der kräftigeren und zum Theil derberen Fülle der Monumente dorischer Kunst ein geistiges Element, welches der eigenthümlich idealen Richtung der attischen Kunst entspricht. Dieses geistige und ideale Element ahnen wir hier freilich noch mehr, als wir es nach-

weisen können, denn es ringt noch mit der Strenge und Herbheit der alterthümlichen Kunstweise, die besonders an der Behandlung des Gewandes deutlich hervortritt. Dieselbe ist überaus fleißig und sorgfältig, unterscheidet sehr genau die Stoffe, den ganz feinen Wollenstoff des Untergewandes, der nur am Ärmel sichtbar wird, den schwerer faltenden der Hauptbekleidung, die auf die Füße hinabgeht, und den leinenartig scharf faltenden des dreieckig gelegten Umwurfes, (Ampechone?) der in ganz regelmäßige Falten geglättet, und am Saume wie an dem über den Arm hangenden, mit einem Kügelchen beschwerten Zipfel im Zickzack zurechtgelegt ist. Keineswegs aber fehlt die Andeutung der hauptsächlichen Bewegungsmotive, wie das namentlich an den Falten des Hauptgewandes sichtbar ist, welche dem Zuge des aufgestellten und des zurücktretenden Fußes folgen. Wir haben also in diesem Relief eine ähnliche Mittelstellung zwischen dem alterthümlich Gebundenen und dem anmuthig Freien, wie wir sie an dem Relief von Korinth wahrnahmen und in Reliefen von Thasos weiterhin wiederfinden werden. Obgleich nun dies Relief kein bestimmtes Datum trägt, wird man doch kaum zweifeln können, dasselbe nicht unwesentlich jünger als die Aristionstele, folglich in die zweite Hälfte der 70er Olympiaden anzusetzen.

Dem Stile und den Maßverhältnissen nach stimmt mit diesem ein zweites 1859 auf der Akropolis gefundenes Reliefbruchstück [82]) so vollkommen überein, daß die von mehren Seiten behauptete Zusammengehörigkeit beider Stücke die größte Wahrscheinlichkeit hat. Bestätigt sich dieselbe, so wird man für den in dem neuen Fragmente dargestellten mit feinem Chiton bekleideten und mit dem Petasos bedeckten bärtigen Mann den Namen des Hermes oder Theseus wohl aufzugeben haben. Das Relief, von derselben Sauberkeit und Feinheit der Ausführung wie dasjenige der wagenbesteigenden Frau, von derselben Frische und Naivität ist eines der liebenswürdigsten Stücke der altattischen Kunst. In der eigenthümlichen Haartracht, welche dem Manne und der Frau gemeinsam ist und die auch sonst nicht selten wiederkehrt, hat man neuerlich gemeint den vielgesuchten Krobylos der alten Athener gefunden zu haben, doch scheint sich diese Ansicht nicht zu bestätigen [83]).

In ungefähr diese Zeit mag auch ein Relief agonistischen Inhalts von einem kleinen Altar, der nördlich unter der Akropolis gefunden ist, zu setzen sein, wobei indessen nicht verschwiegen werden darf, daß derselbe von dem Verdacht, nur nachgeahmt alterthümlich zu sein, nicht ganz frei ist. Abgebildet in der Arch. Ztg. v. 1849. Taf. 11 1. Der Gegenstand ist eine Kränzung des siegreichen Kitharoeden Apollon durch Athene im Beisein der Artemis und Leto, also verwandt den nicht seltenen nachgeahmt alterthümlichen Reliefen, in denen dem siegreichen Apollon von Nike libirt wird, aber auch dem weiterhin zu besprechenden thasischen Relief. Das Relief ist sehr flach, aber trotzdem von der größten Genauigkeit der Zeichnung und von schneidender Schärfe des Umrisses, welche jedoch eine fließende Behandlung des Nackten, besonders an den Armen des Apollon und der Athene nicht ausschließt. Mancherlei Eigenthümlichkeiten, so die Starrheit der fast graden Gesichtslinie, wulstartige Partien in der Gewandung, die im Übrigen in zierlichem Archaismus gearbeitet ist, machen die Vergleichung dieses Reliefs mit irgendwelchen anderen Werken schwer. Bemerkenswerth ist die Ungleichheit in der Entwickelung der Formgebung, welche nicht allein zwischen dem Nackten

und der Bekleidung hervortritt, sondern auch noch darin, daß die Augen bei Profilansicht des Kopfes in der Vorderansicht gegeben und in einen seltsamen spitzen Winkel gestellt, daß die auf die Schultern herabhangenden Haarflechten völlig regelmäßig in der Schneckenlinie gewunden sind, während die übrigen Haarpartien und die Flammen an den Fackeln, welche Artemis hält, mit freier Leichtigkeit behandelt erscheinen. Andere attische Reliefe alterthümlichen Stils, aber schwerlich alterthümlicher Entstehung sollen weiterhin bei den hieratisch-archaistischen Monumenten behandelt werden.

Aus

d) **Hellas oder Nordgriechenland,**

wo wir besonders Theben in diesem Zeitraum in die Kunstgeschichte eintreten sahen, ist uns wenig Bedeutendes von Monumenten der älteren Kunst erhalten; am bekanntesten durch Abgüsse ist eine bisher nur sehr ungenügend, in Fig. 23 dagegen nach einem Abguß abgebildete, in Orchomenos gefundene, aber nach der Inschrift von einem naxischen Künstler Alxenor gearbeitete Grabstele [84]) ungefähr der Art, wie die des Aristion mit der Darstellung des Verstorbenen in flachem Relief, der jedoch nicht in Waffentracht, sondern im weiten Obergewande mit der Schulter auf einen Stab gelehnt dasteht, von einem Hunde begleitet, dem er eine Heuschrecke vorhält. Das Relief ist flächenartiger gehalten als dasjenige der Aristionstele, steht aber in der Modellirung keineswegs hinter jenem zurück, ist ihm vielmehr fast durchweg überlegen. Sehr geschickt ist die Schulter, für deren volle körperliche Bildung das Material nicht ausreichte, perspectivisch gebildet, in feinen Andeutungen auf der Fläche die Musculatur des kräftigen Halses und des Armes behandelt und in diesem selbst eine Hauptader angegeben, sorgfältig und wohlverstanden der Körper, besonders die Beine, wie durchscheinend in die Falten des langen Gewandes hineingezeichnet, trefflich organisirt der Fuß des übergeschlagenen linken Beines, und die linke, den Stab fassende Hand, natürlich und angemessen die ganze Stellung, in der sich ein Ausruhen mit einem Anflug von Ermattung ausspricht. Nur der rechte Arm ist etwas steif gehalten, die Hand ungeschickt gedreht, der rechte, in die Vorderansicht gestellte Fuß sehr eigenthümlich und unschön verkürzt, das Gewand all zu regelmäßig in



Fig 23. Grabstele von Orchomenos.

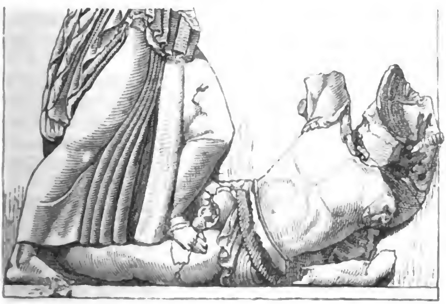
glatte Falten gelegt. Das Motiv der Composition ist voll traulicher Naivetät, sehr naiv die Stellung des übrigens vortrefflich gezeichneten und fein modellirten Hundes, der den Rahmen des Reliefs benutzt, um sich an ihm aufzurichten und der den Kopf in allerdings fehlerhaft ausgedrückter Weise herumdreht, was sich ganz ähnlich auf dem xanthischen Harpyienmonumente wiederholt. Der Kopf des Mannes ist oben glatt gearbeitet und war vielleicht mit einer aus Metall gearbeiteten Kappe bedeckt, unter welcher die Haare in regelmäßig gedrehten kleinen Locken hervortreten. Das Gesicht zeigt im Auge die gewöhnlichen Fehler der Zeichnung, im Ausdruck ein leichtes aber nicht grinsendes Lächeln, das hier aber durch die Composition gerechtfertigt erscheint.

So mannigfaltig interessant aber auch das Relief sein mag, auf den Stand der Kunst an seinem Fundorte läßt es um so weniger einen sichern Schluß zu, als es, wie bemerkt, nicht von einem einheimischen, sondern naxischen Künstler gearbeitet ist, der um die Mitte der 70er Oll. gelebt haben muß.

Reichlicheres Material dagegen haben wir wiederum aus

c) Großgriechenland und Sicilien,

von welchem letzteren namentlich zwei wenn auch nur in ihren unteren Hälften erhaltene Metopen eines Tempels der unteren Stadt Selinunt vorliegen, von denen eine in Fig 23 mitgetheilt ist. Der Tempel, dem diese ohne Zweifel Kämpfe der Götter mit den Giganten darstellenden Metopenplatten angehörten, in Serradifalcos Antichità della Sicilia vol. 2, tav. 27 mit F. bezeichnet, trägt freilich kein Datum seiner Erbauung, noch läßt er ein solches innerhalb engerer Grenzen berechnen, wie der älteste Tempel auf der Burg; da er aber namentlich schlanker gebaut ist als jener älteste Tempel, und so ziemlich mit dem großen Tempel von Paestum und demjenigen der Athene auf Aegina übereinkommt, so werden wir schwerlich sehr irren, wenn wir seine architektonischen Sculpturen ihrem Stil gemäß mit denen Aeginas ungefähr gleichzeitig, nur gewisser Merkmale wegen wohl noch etwas jünger ansetzen.





a.

Fig. 24. Eine der jüngeren Metopen von Selinunt.

Das vorstehend mitgetheilte Metopenbruchstück aus Kalktuff werden wir auf Athenes Kampf gegen Enkelados, das andere mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den der Artemis gegen Gration oder auch der Here gegen einen andern Giganten beziehn dürfen. In dieser ist der Gegner der lang gewandeten Göttin auf ein Knie niedergestürzt, und die Zeichnung seiner Beine erinnert in auffallendem Maße an diejenige in den Beinen der Medusa in der einen ältesten Metope (oben S. 37) ohne völlig so sehr verzeichnet zu sein. Der Gegner der Athene dagegen ist in ziemlich schwungvoller Bewegung rücklings niedergeworfen und streckt, während er sich mit dem linken Ellenbogen aufstützt und der Helm ihm vom Haupte fällt, die Rechte gegen die Göttin empor, welche ihm auf das Bein tritt und die wir uns die Lanze gegen seinen Hals schwingend zu denken haben. Auch ihrer andrängenden Bewegung fehlt es nicht an Schwung und Leben, obwohl sie, charakteristisch für diese Kunstentwickelung, mit dem rechten Fuße platt auf dem Boden steht. Sehr merkwürdig ist an diesen Metopen, und ganz besonders an der hier ausgehobenen, die Freiheit der Gewandbehandlung, welche in ihren bewegten Falten gegen diejenige in den aeginetischen Giebelgruppen nicht allein, sondern auch in der Gruppe der Tyrannenmörder sehr absticht und einen weiten Fortschritt der Kunst bezeichnet, der uns zwingt diesen Werken ein jüngeres Datum anzuweisen als auf welches wir aus der überaus alterthümlichen, unschönen Behandlung des Gesichtes und der ungeschickten Darstellung von Bart und Haar (s. Fig. 24 a) schließen würden. Die hier besonders deutlich hervortretenden Ungleichmäßigkeiten in den Fortschritten der Kunst bieten ein beachtenswerthes Moment der Entwickelungsgeschichte und der Monumentalkritik.

Von Großgriechenland haben wir nur noch viel Geringeres, so namentlich eine aus Lokris stammende Bronzestatuette, abgebildet in den Monumenten des Instituts für arch. Corr. 1, 15 (vgl. Annali 2, S. 12 ff.), welche in ungefähr der Stellung dasteht, die wir in den Nachbildungen des Apollon von Kanachos kennen gelernt haben und in der oben erwähnten Bronze im Louvre wiederfinden werden. Jedoch ist diese lokrische Statuette, die, nach einem in ihren Kopf eingebohrten Loche zu schliessen, ein Leuchterfuß oder Lampadephor gewesen zu sein scheint, bedeutend alterthümlicher oder wenigstens roher als die Bronze im Louvre, und gewiß zu unbedeutend, um als Repräsentant der unteritalischen Kunst irgend einer Epoche dienen zu können.

Demnächst besitzen wir aus Paestum von einem späteren Tempel, dem ein älteres Gebälk etwa des Zeitraums der 60er—70er Oll. aufgesetzt ist, einige Metopenfragmente, die aber in der Art verstümmelt sind, daß man den Gegenstand von nur einer derselben, angeblich Phrixos auf dem Widder, erkennen kann [85]). Begreiflicher Weise sind unter solchen Umständen, besonders Abbildungen gegenüber, feinere Studien des Stiles nicht wohl möglich.

Desto besser erhalten ist dagegen ein Monument griechischer Kunst in Mittelitalien, die in Fig. 25 abgebildete Reliefplatte aus Aricia in Latium, für welche verschiedene Erklärungen versucht sind [86]). Die einzig richtige erkennt Orestes als Rächer seines Vaters, welcher so eben Aegisth niedergestochen hat und unschlüssig vor dem Muttermorde von Klytaemnestra wegschreitet, die ihm die Hand wie besänftigend auf die Schulter legt, während sein noch immer gezücktes Schwert und sein zurückgewendetes Haupt uns errathen lassen, daß er die Rache seines

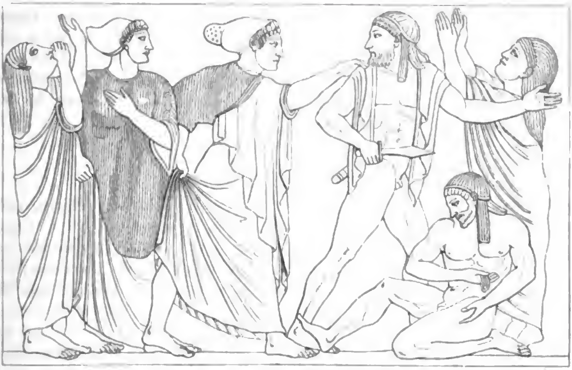


Fig. 25. Orestesrelief von Aricia.

Vaters durch Tödtung auch der Mutter vollenden werde. Hinter Klytaemnestra ist Elektra zu erkennen, während die an beiden Enden befindlichen klagenden Weiber Dienerinnen des Hauses sind. — Daß der Stil dieses, jetzt im Museum Despuig in Palma auf Majorca befindlichen Reliefs echt griechisch, nicht etruskisch sei, ist so gut wie seine echte Alterthümlichkeit sofort nach dessen Bekanntwerden erkannt und nie bezweifelt worden. Es ist auch in der That vollkommen in der Weise der originell und selbständig mit beschränkten Mitteln arbeitenden alterthümlichen Kunst gemacht, in jener Weise, die einen Theil ihrer Intentionen trefflich darzustellen aber das Ganze nicht durchzuführen weiß. So ist der Ausdruck des von gewaltsamen Tode tödtlich verwundet hingestürzten Aegisth, der die hervorquellenden Eingeweide mit der Hand ergreift, durchaus vortrefflich; besser gedacht als ausgeführt dagegen ist die Gruppe des Orest und der Klytaemnestra; denn das Moment der Zögerung und des Schwankens in Orests Handlung ist nur sehr unvollkommen zur Anschauung gebracht und nimmt sich wie ein entschiedenes Wegschreiten aus. Kaum besser ist die Handlung Elektras, die ihre Theilnahme doch nur durch einen ziemlich banalen Gestus der auf die Brust gelegten Hand darthut. Der Schrecken und die Klage endlich der kleiner als die Hauptpersonen gebildeten Dienerinnen ist ebenfalls unvollkommener dargestellt, als wir von einer zur Freiheit gelangten Kunst erwarten würden. In den Umrissen der Zeichnung liegt die ganze Strenge und Herbheit der älteren Kunst, obwohl selbst die ganz originelle Stellung Aegisths gut durchgeführt ist; die Flächenbehandlung zeigt namentlich in den Gewandungen, in denen die Verschiedenheiten der Stoffe sorgfältig gewahrt sind, großen Fleiß und ein nicht gewöhnliches Verständniß, welches jedoch zu einer streng richtigen Darstellung der Wendungen innerhalb der nackten Oberkörper Orests und Aegisths nicht ganz ausreichte. Die Haare sind völlig in der conventionellen Manier der archaischen Kunst gearbeitet, und in den Gesichtern

sind, namentlich bei den klagenden Dienerinnen, höchstens die ersten Keime seelischen Ausdrucks bemerkbar. Leider steht dies Monument griechischer Kunst in Mittelitalien zu vereinzelt da, um uns ein bestimmtes Urteil über das Datum seiner Entstehung zu erlauben; ist aber die Kunst in den verschiedenen Localen nur halbwegs und einigermaßen gleichmäßig fortgeschritten, was trotz aller Differenzen dennoch der Fall ist, so werden wir dies Relief kaum anders als aus der Mitte der 70er Olympiaden datiren dürfen.

Wiederum nur eine geringe Ausbeute gewähren uns

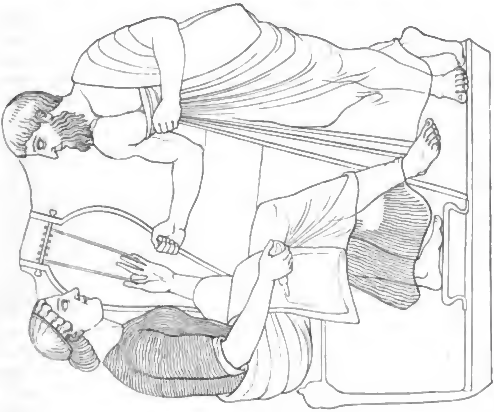
f) die Inseln des Archipelagus.

welche übrigens auch, wie wir gesehn haben, in der Künstlergeschichte und in sonstigen litterarischen Überlieferungen in der Zeit, von der wir reden, weniger bedeutend dastehn. Ganz leer aber gehn wir auch auf diesem Gebiete nicht aus. Auf der Insel Melos ist eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Terracottareliefen von verschieden abgestufter Alterthümlichkeit und von gegenständlich zum Theil sehr hervorragendem Interesse im Laufe der letzten Menschenalter zu Tage gekommen. Schon seit längerer Zeit bekannt und nicht selten besprochen sind ihrer zwei, dem obenbesprochenen aeginetischen stilverwandte und zusammengehörende mythologischen Inhalts: Bellerophon die Chimaera bekämpfend und Perseus die Medusa enthauptend, von denen das letztere probeweise in Fig. 26 unter a. reproducirt ist. Die beiden mythologischen Reliefe [87]), die mit einander durchaus übereinstimmen, sind ausgezeichnet durch ein strenges Lineament und eine große Knappheit, fast Schmächtigkeit der Formen, machen jedoch durch die Bestimmtheit und überzeugungsvolle Sicherheit, mit der sie modellirt sind, einen angenehmen Eindruck. Sie sind weniger hart und sehnig als das ähnliche Relief von Aegina, dafür aber auch ohne den Ausdruck großer Kräftigkeit, die sich besonders in der Bildung des Greifen auf jenem Relief kundgiebt. Die Gegenstände erfordern kaum eine Erklärung, der Kampf Bellerophons mit der Chimaera ist aus Homer bekannt, und die Enthauptung der Medusa, aus deren Halse Chrysaor hervorspringt, gehört zu den Lieblingsthematen der alten Kunst, namentlich auch der Vasenmalerei. Dagegen wird über den Gegenstand eines dritten Reliefs von Melos [88]) Fig. 25 b. eine kurze Erörterung erforderlich sein. Dasselbe bezieht sich auf eine von Aristoteles bewahrte Anekdote aus dem Leben des Alkaeos und der Sappho, welche noch einmal, und zwar in einem durch die Beischrift der Namen die Deutung bestätigenden Vasenbilde dargestellt ist. Alkaeos liebte seine schöne und geniale Landsmännin, und soll sie einmal mit den zärtlich verschämten Worten: „Du dunkellockige, keusche, süßlächelnde Sappho, ich möchte dir gern Etwas sagen, doch hält mich Scheu zurück", angeredet haben, auf welche er von der Dichterin eine spröde und etwas schnippische Antwort erhielt in den Worten: „Wenn dich eine edle und schöne Sehnsucht triebe, und nicht die Zunge etwas Böses sagen wollte, dann würde dich nicht Scham das Auge niederschlagen heißen, sondern du würdest sprechen, was gerecht ist."

Diese Scene, um deren historische Authentie wir uns ebenso wenig zu kümmern brauchen, wie man die angeführten Verse unter die Fragmente des Alkaeos und der Sappho aufnehmen sollte, ist es, welche der Verfertiger unseres Reliefs, und zwar meisterlich ausgedrückt hat. Alkaeos, als ehrsamer Bürger gekleidet,



a.
Perseus und die Medusa.



b.
Alkaeos und Sappho.

Fig. 26. Terracottareliefe von Melos.

hat, in einer Stellung, welche an die des Mannes auf der orchomenischen Grabstele auffallend erinnert, auf seinen Stab gelehnt, dem Saitenspiel der Sappho zugehört, da ergreift ihn die Liebe und er faßt die Leier der schönen Dichterin, um ihr Spiel zu unterbrechen: „ich möcht' Etwas sagen!“ Sie aber sieht ihm grade und ruhig in das etwas geneigte Gesicht und, obgleich sie ihr volles Spiel unterbrochen und die Rechte mit dem Plektron gesenkt hat, fingert oder klimpert sie mit der Linken in den Saiten fort, zeigt also offenbar nur halbe Theilnahme und eine gewisse Geringschätzung für Alkaeos' Worte, und deutet dadurch sehr fühlbar die oben mitgetheilte Antwort an. Man übersetze sich diese Situation nur einmal in die entsprechenden modernen Verhältnisse, substituire für die leierspielende Sappho eine junge Dame am Clavier, die bei einer ähnlichen Anrede etliche leicht hingeworfene Arpeggien greift, und man wird sich schnell überzeugen, wie unser Künstler bei der plastischen Wiedergabe der Anekdote den Nagel auf den Kopf getroffen hat.

Dem Stile nach unterscheidet sich dies Relief von den beiden anderen wesentlich durch breite und volle, selbst ein wenig schwere Formen und eine viel sorgfältigere Detailbildung besonders in den Gewändern. Das Alterthümliche tritt hier in seiner letzten und mildesten Gestalt auf, und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche durch eine gewisse Starrheit sich von denen der vollendeten Kunst unterscheiden. Ein festes Datum können wir diesem Kunstwerke schwer zuweisen, denn die Lebenszeit der dargestellten Personen (die Mitte der 40er Oll., etwa das Jahr 600 v. Chr.) kann uns nicht führen, da Niemand dies Relief auch nur annäherungsweise in diese Zeit setzen wird, da vielmehr offenbar eine lange Frist, ja gewiß mehr als ein Jahrhundert verfließen mußte, ehe eine solche Anekdote, wie die hier dargestellte, in populären Umlauf kommen und zu plastischer Darstellung reizen konnte.

Von kunstgeschichtlich noch größerer Bedeutung als die bisher besprochenen sind zwei weitere melische Thonreliefe, welche erst in neuerer Zeit bekannt geworden sind, und von denen das eine, ungleich alterthümlichere in Fig. 27 nach der Abbildung in den Mon. dell' Inst. VI. tav. 57 wiedergegeben ist.[89])

Verwandt mit mehr als einem Vasengemälde des gleichen Gegenstandes zeigt uns dies durchaus mit bunten Farben bemalte Relief die Begegnung der Kinder Agamemnons am Grabe ihres Vaters. Dieses ist durch eine anthemienbekrönte, auf drei Stufen stehende Stele mit der verletzten und verschriebenen Inschrift: *'Α]γαμεεμ[νον* charakterisirt; auf der obersten Stufe sitzt in tiefe, aber stille Trauer versenkt Elektra, deren Name in der dorischen Form *'Αλεκτρ[α* beigeschrieben ist, welche zum Grabe gekommen ist, die Todtenspende auszugießen, wie die neben ihr stehende Kanne bezeugt. Sie ist begleitet von einer alten Dienerin oder Amme, welche sich nach dem Gesicht mit der hängenden Unterlippe zu schließen, rückhaltloseren Klagen überläßt. Elektra gegenüber steht der eben zu Pferd von Phokis her in Begleitung des Pylades und eines das Gepäck tragenden Dieners angekommenen Orestes, in der Stellung ruhiger Anrede, den rechten Fuß auf die zweite Stufe gestellt, den Ellenbogen auf's Knie gestützt, mit erhobener Hand sein Wort begleitend. Die Erkennung der Geschwister hat offenbar noch nicht stattgefunden und noch beherrscht elegische Stille anstatt der bald hervorbrechenden Leidenschaft die ganze dargestellte Scene. So wie aber



Fig. 27. Orestes und Elektra, Terracottarelief von Melos.

diese ihren klaren Ausdruck gefunden hat, so sind die handelnden Personen trefflich charakterisirt. Im Costüm ist einiges Eigene, besonders das enganliegende feinfaltige Gewand der Elektra. Es ist mit Recht hervorgehoben worden, daß ein Einfluß der attischen Tragoedie in dem Monumente so wenig nachzuweisen, wie, seinem dorischen Ursprunge gemäß, vorauszusetzen sei, daß man als seine Grundlage vielmehr ältere Poesie anzunehmen habe, deren Geist auch der reife und schon bis zum Ausdrucke der Seelenstimmung durchdrungene Archaismus der Formen entspricht. Wie derselbe sich in der Zeichnung, ganz besonders des schlanken Pferdes, dem Perseus- (und dem entsprechenden Bellerophon-) Relief (Fig. 26a.) anschliesst, ist näher nachzuweisen überflüssig, ein genaueres Datum aber für dies Kunstwerk zu berechnen schwerlich möglich, da wir über den Grad conservativen Festhaltens am Alten oder der Raschheit der Entwickelung der Kunst in einem Orte wie Melos, von dem keine größeren Reihen von Monumenten vorliegen, natürlich im Dunkeln sind.

Von Tenos ist nur ein stilistisch nicht besonders hervorragendes Terracottarelief bekannt, die thebanische Sphinx darstellend, welche einen geraubten Knaben in den Klauen trägt, mitgetheilt von Stackelberg in seinen Gräbern der Hellenen Taf. 56. Nr. 1; dagegen ist auf Thasos neuestens (1864) ein Fund gemacht worden, welcher nach den verschiedensten Richtungen hin zu den allerbedeutendsten gehört.

Es handelt sich um das in Figur 28 wiederholte in das Museum des Louvre versetzte Marmorrelief, welches, wie in einer vorzüglich eingänglichen und an

feinen Bemerkungen reichen Besprechung von Michaelis in der Archaeol. Zeitung von 1867 Nr. 217[90]) mit Recht gesagt ist, der Epigraphik (durch seine Inschriften), den Cultusalterthümern (durch seinen Inhalt und den der Inschriften) und der Kunstgeschichte (durch seinen Stil) gleiches Interesse bietet. Indem wir das rein Epigraphische oder Palaeographische auf sich beruhen lassen und in Betreff des Interesses für den Cultus nur bemerken, daß die Inschriften Opfervorschriften an Apollon den Führer der Nymphen, an diese und die Chariten enthalten, wenden wir uns dem Gegenstande und dem Stile zu.



Fig. 28. Apollon, Hermes und die Nymphen, Relief von Thasos.

Was die dargestellten Personen anlangt, nennen die Inschriften Nymphen (die man durchaus nicht als Musen zu verstehn braucht), Apollon ihren Führer, und Chariten; dazu gesellt sich in unverkennbarer Figur, in den Inschriften nicht genannt, Hermes. Auch Apollon ist unverkennbar; welche von den acht dargestellten Frauen aber als die Nymphen, welche als die Chariten zu betrachten seien, und ob man sich auf diese Namen zu beschränken oder vielleicht nach anderen für einige der dargestellten Personen zu suchen habe, das Alles ist ganz ungewiß und bei der Unbestimmtheit der Attribute (Blumen, Früchte und Taenien) auch schwer-

lich auszumachen. Die Handlung scheint sich um Apollon zu drehen, dem vier Frauen folgen, von denen die erste ihn bekränzt, während vier andere, wie von Hermes herangeführt und auf Apollon hingewiesen von der anderen Seite ihm entgegenkommen. Daß diese zehn Figuren auf eine breitere Vorderseite mit einer viereckigen Nische in der Mitte und auf die angrenzenden Schmalseiten vertheilt sind, macht die Zeichnung deutlich; ausdrücklich bemerkt sei nur noch, daß die Inschrift in großen Buchstaben über der Nische (Themistokrates Erotos) aus viel späterer Zeit stammt und auf eine Benutzung des Monumentes als Grabdenkmal hinzuweisen scheint.

Dem Stil nach bietet dieses Relief ein merkwürdiges und höchst wichtiges Beispiel jener Ungleichheit und Zwiespältigkeit, welche gewöhnlich als Zeichen der archaistischen Nachahmung gilt, während doch die archaische Echtheit dieses Monumentes schon durch seine Inschriften über allen Zweifel erhaben ist. Am wenigsten entwickelt in Haltung, Bewegung und Form erscheinen die sämmtlichen Frauen, von denen nur diejenige, welche Apollon bekränzt, etwas freier gestaltet ist; Hermes mit seiner eckigen aber dennoch lebendigen Bewegung folgt demnächst und bildet den Übergang zu Apollon, der wie im leisen Vorschreiten Halt machend, und sich rückwendend in dieser keineswegs einfachen Bewegung eben so trefflich gelungen ist, wie in dem Wurfe seines reichen Gewandes. Diesem entspricht wiederum kein zweites in dem Relief genau. So mannigfaltig die Bekleidung der Frauen, bald mit dem bloßen Chiton, bald mit diesem und einem Obergewande, hier mit in seinen Wellenlinien angedeutetem Wollen- dort mit glatt behandeltem Leinenstoff ist, und so verschieden diese Kleidung getragen, hier gelüpft, dort unberührt gelassen wird, doch geht in der Hauptsache ein Formgefühl durch die Gewandung, die ruhig fallend, knapp anliegend, in Zickzacksäume gebrochen, ohne freien Wurf und ohne Bewegungsmotive geordnet ist. Der bewegtere Mantel des Hermes steht wiederum in der Mitte zwischen der Kleidung der Frauen und der großartig angelegten Gewandung des Apollon. Bei keiner Figur aber ist die schwierige Aufgabe, Körper und Gewandung in ihrer Wechselbeziehung in Einklang zu bringen, das Gewand zum Echo der Gestalt zu machen, recht gelungen, indem entweder die Körper fast wie nackt in der gleichsam stofflosen Kleidung dastehn oder aber unter den Massen der selbständigen, den Körperbewegungen nur andeutungsweise folgenden Gewandung verschwinden, eine Erscheinung, welche sich an den meisten alten Kunstwerken, vielleicht aber an keinem mit dem thasischen Relief übereinstimmender wiederholt als an dem korinthischen Peristomion (oben Fig. 18). In Betreff der hervorgehobenen Ungleichheiten sagt Michaelis a. a. O. S. 11 sehr wahr: „es ist eine Eigenthümlichkeit der letzten Stadien einer solchen Gährungsepoche, wie sie die griechische Kunst seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis gegen die Mitte des folgenden durchzumachen hatte, in den einzelnen Theilen der Composition ungleich und schwankend zu sein", was dann mit mehren Beispielen belegt wird, zu denen sich reichliche Parallelen aus einer ähnlichen Übergangsepoche der modernen Kunst in Italien würden beibringen lassen. Um so schwieriger wird die Kritik des Echten und Nachgeahmten und um so vorsichtiger sollte man in derselben sein.

Es bleibt uns nur noch ein Blick auf

g) Kleinasien,

in dessen Hauptdenkmal dieser Periode, dem sogenannten Harpyienmonumente von Xanthos in Lykien uns Gestalten begegnen werden, welche in auffallender Weise an die eben betrachteten thasischen und andererseits wieder an die attischen Monumente erinnern. Dieses Harpyienmonument von Xanthos, für welches, mag nun der Name ganz passend sein oder nicht, sich schwer ein anderer wird finden und einbürgern lassen, gehört zu den reichen Funden, welche Sir Charles Fellows im Jahre 1838 machte und größtentheils nach London in's britische Museum schaffte, wo sie einen eigenen Lycian Saloon, eine kleine Kunstwelt für sich ausfüllen. Wir können diese, von denen noch keine Abbildung den von London Entfernten einen genügenden Begriff giebt, nicht alle einzeln hier anführen und beschreiben [91]) sondern müssen uns auf das Harpyienmonument beschränken, welches sowohl in Rücksicht auf sein gegenständliches Interesse wie in Beziehung auf seinen Stil die Krone der durch mancherlei Monumente vertretenen älteren lykischen Seulpturen bildet, gleichwie einige weiterhin zu besprechende weibliche Gewandstatuen, und ausser ihnen Reliefe, die wenigstens zum Theil für Friese von einem zerstört gefundenen tempelartigen Gebäude gelten dürfen, die Krone von nicht wenigen Resten dieses Landes aus der blühendsten Kunstzeit darstellen.



Fig. 29. Das Harpyienmonument.

Das Harpyienmonument also, welches die nebenstehende Abbildung in seiner Gesammtheit zeigt, ist ein thurmartiges Grabmonument aus einem einzigen Kalksteinblock von etwa 20′ Höhe gehauen, welcher oben auf der Höhe des Reliefs die Grabkammer enthält, zu der auf der Westseite (s. d. folg. Fig.) eine kleine, das Relief unterbrechende Öffnung führt, die nur zum Hineinschieben der Aschenbehälter gedient haben kann. Ähnliche Monumente, jedoch ohne den Reliefschmuck, der uns dies Denkmal so wichtig macht, finden sich in der Nähe. Die Reliefe an unserem Denkmal bilden einen, etwa 5 m. über dem Boden in die vier Seiten des Thurmes eingelassenen Fries, der aus je drei Platten weißen Marmors von 91 cm. Höhe und an der Ost- und Westseite 2 m. 57, an den beiden anderen Seiten 2 m. 25 Länge innerhalb des Rahmens gebildet wird. Dieser Fries (Fig. 30) hat uns nun zu beschäftigen. Suchen wir uns zuerst über die Gegenstände der Darstellung zu orientiren, so werden wir freilich darauf wohl verzichten müssen, eine Erklärung derselben aufzustellen, welche alle Fragen und Bedenken erledigte, und welche in allen Theilen zu beweisen wäre. Für eine solche fehlt uns die nothwendige Unterlage der Kenntniß der religiösen Ideen, welche in diesen Reliefen verbildlicht sind; dennoch aber werden wir im Stande sein, den Gegenstand des Kunstwerkes im Ganzen zu erfassen und Manches von seiner eigenthümlichen und tiefsinnigen Symbolik zu begreifen, um deren Aufklärung Ernst Curtius (Arch. Ztg. 1855, Nr. 73) sich die größten Verdienste erworben hat [92]).

Indem für alle Begründung und manche Details, die hier eingefügt viel zu

viel Raum in Anspruch nehmen würden, auf diesen Aufsatz verwiesen sein mag, soll hier nur der tiefsinnige Gedankenkreis der Reliefe, wie ihn Curtius entwickelt hat, in der gedrängtesten Kürze angegeben wurden. Die Hauptseite ist die westliche, dem Untergang des Lichtes zugewandte, in der sich die Öffnung der Grabkammer befindet, die zugleich als Thür der Unterwelt gilt. Über derselben sehn wir eine säugende Kuh, das Symbol der lebengebenden, nährenden Kraftfülle, in welcher die gegensätzliche Symbolik des Todes und des Lebens beginnt, der sich durch das ganze Denkmal hinzieht und dasselbe zum Verkündiger eines reinen Unsterblichkeitsglaubens macht. Links und rechts von der Grabesthür thronen zwei Göttinnen, die auf den ersten Blick sehr ähnlich, bei genauerer Betrachtung in Haltung, Gewandung und Attributen mannichfach verschieden erscheinen; diejenige links mit der Sphinx an der Thronlehne ist die Todesgöttin, welche die Schale zum Empfang der Opferspende hinhält; ihr Widerpart ist die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen und dem Kopf eines Widders, dem Symbol der befruchtenden Wolke, an der Sitzlehne. Dieser nahen sich huldigend drei Frauen, von denen die beiden hinteren ein Ei, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer bringen, die Symbole des latenten Lebenskeimes, des Blühens und der, neue Keime enthaltenden Reife und Vollendung. Das ist also die Seite des Lebens, und um diese größer, voller zu bilden, ist die Grabesthür hart neben die Todesgöttin auf die Seite geschoben. Betrachten wir nun die drei anderen Seiten, so fallen uns die auf den Schmalseiten zweimal wiederholten Gestalten geflügelter Frauen mit kleiner gebildeten weiblichen Gestalten im Arm, die man in Erinnerung an die homerischen Harpyien mit diesem Namen bezeichnet hat, zuerst auf. Sie sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griechischen Poesie sehr verschieden, freilich wie jene, unerbittlich dahinreißende Daemonen, deren Macht in den Vogelkrallen und den gewaltigen Flügeln angedeutet ist, zugleich aber ernste milde Wesen, welche die Davongetragenen an ihre Brust drücken, und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während die Zurückgebliebenen, von denen eine im nördlichen Friese in tiefster Trauer, die Wangen zerkratzend am Boden sitzt, in vergeblichem Sehnen den Entschwundenen nachschauen. Diese kleine Gestalt, in der mit Friederichs die Stifterin des ganzen Monuments erkannt werden kann, ohne daß hiefür ein Beweis oder eine schlagende Analogie vorläge, dürfte übrigens zeigen, daß es sich bei den Gestalten in den Armen der Harpyien nicht um Kinder, sondern um klein gebildete Erwachsene handelt. [93]) Schon in dem Gebahren der Harpyien und der Hingebung der Entführten offenbart sich eine milde Auffassung des Todes, aus dem neues Leben hervorgeht; bestätigt wird diese Auffassung durch den, besonders wenn wir den Leib des Vogels vergleichen, der auf der Südseite zum Opfer dargebracht wird, augenscheinlich als Ei gestalteten Körper dieser Harpyien, in welchem sich das bereits oben bemerkte einfache und sinnige Symbol für den verschlossen ruhenden Lebenskeim wiederholt. Auf allen drei Seiten finden wir sodann eine thronende ältere männliche Gottheit, welcher, man darf annehmen von den Gliedern der hier bestatteten Familie Opfergaben mancherlei Art dargebracht wurden. Am wahrscheinlichsten ist in diesen drei einander sehr ähnlichen Gestalten, von denen nur die der östlichen Langseite durch einen schöner verzierten Thronsitz ausgezeichnet und diejenige der Südseite unbärtig ist, ohne jünger zu sein als die anderen, eine Dreiheit der höchsten Gott-

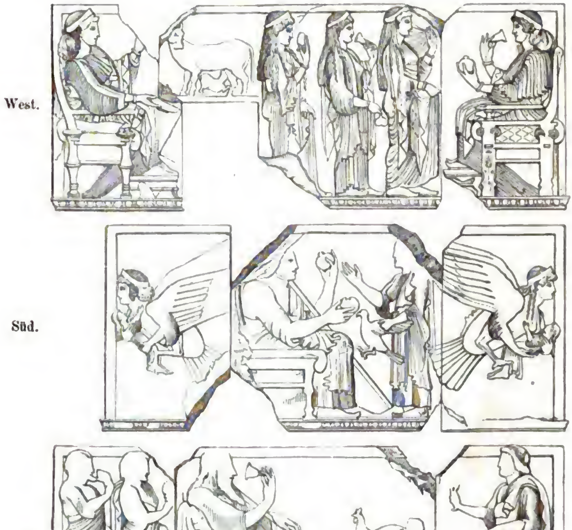


Fig. 30. Reliefe vom Harpyienmonument von Xanthos.

heit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt hat, und die noch sonst in alten Mythen und Culten vorkommt. Den speciellen Sinn, der in den Attributen dieser dreieinigen Gottheiten liegt, vermögen wir mit Sicherheit noch nicht anzugeben; jedenfalls aber erscheint die Grabkammer der alten lykischen Familie mit Bildern umgeben, die wohl das Bewußtsein des tiefen Risses aussprechen, welchen der Tod in das Erdenleben macht, zugleich aber in überwiegender Weise auf fromme Hingebung an die Gottheit und eine ahnungsvolle Hoffnung des aus dem Tode hervorgehenden Lebens hinweisen.

Wenn nun, um auf das rein Künstlerische der Reliefe zu kommen, die Form des ganzen Grabmonumentes entschieden ungriechisch ist, und ihre Analogie in dem Grabe des Kyros findet, welches alte Schriftsteller (Strabon XV. p. 730 und Arrian. Anab. 6, 29) uns beschreiben; wenn ferner die Symbolik der Reliefe durchaus eigenthümlich, weder orientalisch noch griechisch erscheint, so ist der Stil derselben durchaus griechisch, wenn man den Umstand abrechnet, daß namentlich in den Harpyiengestalten diese lykische Kunst den Widerspruch zwischen der Schönheit und Naturwahrheit der plastischen Form und dem symbolischen Ausdruck eines tiefsinnigen Gedankens nicht wie die griechische gelöst und ausgeglichen hat, und daß einzelne etwas breite oder fette Formen (namentlich die des unbärtigen Gottes) Anklänge an orientalische Kunstweise enthalten mögen. Ob derselbe einer einheimischen Kunstschule des Landes Lykien angehört, dessen Verwandtschaft mit Griechenland in Religion und Sprache anerkannt ist, oder ob diese Bildwerke der Anregung der griechischen Kunst verdankt werden, welche um die Zeit, aus der wir das Monument datiren, auf den Inseln blühte, kann wohl kaum entschieden werden. Den Stil kann man nicht schöner bezeichnen, als wie ihn Welcker (bei Müller, Handb. §. 90*) bezeichnet hat, wenn er ihn alterthümlich streng, aber von Anmuth leise umflossen nennt.

Das Strenge des Stils spricht sich zunächst in der feierlich abgewogenen Stellung und Bewegung der Figuren aus, in dem eigenthümlichen Rhythmus, mit welchem die Attribute getragen und gehandhabt werden; sodann auch in einer gewissen Knappheit und Gebundenheit in dem Umrissen, welche besonders bei den Figuren der Westseite fühlbar hervortritt. Diese Strenge aber ist nicht das Resultat eines Unvermögens des Künstlers, sie ist vielmehr Absicht, ist mit vollem Bewußtsein als der adäquate Ausdruck der angedeuteten Culte und religiösen Ideen gewählt, grade so absichtsvoll und bewußt, wie die Strenge, die jede, namentlich kirchliche Cäremonie beherrscht. Um uns davon zu überzeugen, sind wir nicht allein auf die volle Freiheit in den Thierbildungen, namentlich in der säugenden Kuh und in dem trefflich gestalteten Hahn, und auf die geistreiche Gewandtheit in der Ornamentik zu blicken angewiesen, sondern die Ungleichheit im Grade dieser Strenge in der Darstellung der verschiedenen Personen des Reliefs, zeugt noch mächtiger von der Freiheit des Künstlers. Man vergleiche in dieser Hinsicht nur den von einem Hunde begleiteten Jüngling der Ostseite mit den drei anbetenden oder Opfer darbringenden Mädchen der Westseite, die Gestalten in den Armen der Harpyien mit den thronenden Gottheiten und übersehe die naive, kindliche Wärme und Hingebung nicht, mit welchem der Knabe der Ostseite dem Gotte seinen schönen Hahn darbietet. Daß aber wieder diese Strenge nicht eine in jeder Beziehung frei gewählte sei, sondern eine vom Geiste der

alterthümlichen Zeit bedingte, das können uns einige charakteristische Merkmale in der Bewegung lehren, so namentlich das feste Aufstehn mit beiden Füßen bei allen Figuren, auch bei den im Übrigen mit größerer Leichtigkeit behandelten. Diese alterthümliche Strenge nun ist, um Welcker's Wort zu wiederholen, von Anmuth umflossen. Nirgend eine störende Verzeichnung, obwohl es an einigen Incorrectheiten, wie in den großen Händen der Harpyien, in den falsch gezeichneten Augen aller Figuren, in dem (um seine Hinterbeine sehn zu lassen) übermäßig langgestreckten Hunde der Ostseite, und dergleichen mehr nicht ganz fehlt, wohl aber überall ein meistens gelungenes Streben nach einer Zartheit, die nur durch attische Monumente überboten wird, die sauberste Feinheit in den Gesichtern, dem Nackten, den Gewandungen, obwohl in den letzteren sowohl wie in der Haltung der Personen merkbare Differenzen hervortreten, auf die im Einzelnen hinzuweisen um so weniger nöthig sein dürfte, da Ähnliches bei dem thasischen Relief genauer besprochen wurde. Der Gesichtsausdruck ist wesentlich derselbe, wie bei allen archaischen Werken und hat hier schwerlich eine specielle Bedeutung. Dabei ist die Technik, das Machwerk im engeren Sinne, vollendet meisterlich; so fühlbar wie die Schranken werden, welche das flache Relief dem Künstler steckte, und obwohl er dieselben nicht überall überwunden hat, so vollkommen sind doch alle Mittel benutzt, die der Bildhauer benutzen konnte, um durch ein fleißiges und zierliches, ursprünglich von Malerei (die in Spuren erhalten ist) unterstütztes Detail in den Gewändern, den Haaren, den Thronsitzen seinem Werke eine reiche und glänzende Mannichfaltigkeit zu geben. Nur Eines scheint der Künstler noch nicht vermocht zu haben, nämlich eine lebhafte Bewegung deutlich und fühlbar auszudrücken; denn daß die Harpyien in raschem Fluge dahineilen, mögen wir aus ihrer ganzen Stellung schließen; dargestellt, bestimmt ausgesprochen ist es durch Nichts. Eine innerliche Verwandtschaft mit attischen Sculpturen ist schon lange bemerkt worden, mehr als eine der Frauengestalten erinnert an die wagenbesteigende Frau, der seinen Helm dem Gotte weihende Mann der Nordseite an die Aristionstele. Aber auch mit dem thasischen Relief (Fig. 28) ist die Verwandtschaft nicht gering, ja sie möchte eher größer als kleiner sein, und demgemäß werden wir bei Vermuthungen über die Art des hier stattfindenden Zusammenhangs, wenn wir einen solchen annehmen und uns nicht genügen lassen wollen, die Ähnlichkeit aus dem gemeinsamen Kunstgeiste der Periode abzuleiten, jedenfalls sehr vorsichtig sein müssen, am wenigsten aber berechtigt sein, von einem Einflusse lykischer Kunst auf die attische zu reden, dessen Annahme sich eigentlich auf Nichts gründet, als auf die bei der Besprechung der Kunst der Urzeit erwähnte Sage von der Wirksamkeit lykischer Kyklopen auf griechischem Boden. Über das Datum dieses Kunstwerkes, das füglich aus derselben Periode stammen kann, aus der die verwandten Bildwerke stammen, d. h. aus der zweiten Hälfte der 70er Olympiaden, kann wohl kaum jetzt noch die Meinung getheilt sein; ein viel älteres Datum (vor Ol. 58) das Welcker berechnet hatte, ist sicher unmöglich.

Mit dem Harpyienmonumente ist von den Originalwerken, deren Herkunft wir nicht kennen eine Reliefplatte zu verbinden, welche demselben stilistisch so sehr gleicht, daß man sie als zu ihm gehörig betrachten könnte, wenn sie in der Ausführung und im Formgefühl von gleicher Feinheit wäre, und deren lykische Herkunft gleichwohl mindestens eben so wahrscheinlich ist[94]) wie eine Entstehung auf

griechischem Boden, nämlich des sogenannten Leukotheareliefs in der Villa Albani (Fig. 31).



Fig. 31. S. g. Leukothearelief Albani.

Die richtige Erklärung dieses vielbesprochenen Reliefs ergiebt sich wohl als ziemlich unzweifelhaft aus der Vergleichung nicht weniger späterer Grabsteine, namentlich solcher attischen Fundortes: nicht eine Göttin ist die sitzende Frau, sondern eine verstorbene Mutter, welche der Korb unter ihrem allerdings sehr groß und feierlich gebildeten Sessel, auf Wollarbeit hinweisend, als gute Hausfrau charakterisirt, während sie dargestellt ist — wie andere Mütter auf den späteren Parallelmonumenten — mit dem jüngsten Kinde tändelnd, das ihr ähnlich freundlich und innig wie die davongetragenen Verstorbenen der Harpyien an dem Monumente von Xanthos das Händchen entgegenstreckt. Zwei ältere Kinder, welche der beschränkte Raum nicht anders als in einem in diesem Reliefstil allerdings sehr ungewöhnlichen Tiefenstellung anzubringen oder zwischen die Erwachsenen einzuklemmen erlaubte, sind von einer Wärterin oder Angehörigen des Hauses, welche eine Taenie als Liebesgabe darbringt, begleitet vor die Mutter hingetreten, zu der sie ihrerseits ein freundliches Wort des Grußes zu sprechen scheinen. So rundet sich diese einfach sinnige und innige Composition in sich ab, während man den in seiner Einfachheit ergreifenden Gedanken, der sich in derselben ausspricht, durch mythologische Deutungen nur trüben kann. Daß die schlagende formale Ähnlichkeit dieses Reliefs mit dem xanthischen besonders in der sitzenden Frau verglichen mit den sitzenden Göttinnen des Harpyienmonumentes hervortritt, ist zu erinnern fast überflüssig, weniger überflüssig dürfte es sein, darauf hinzuweisen, daß die stehende Figur rechts sich in der hinter dem Hermes stehenden Frau des thasischen Reliefs in fast ebenso großer Ähnlichkeit wiederholt, so daß sich das albanische Relief fast wie ein Bindeglied zwischen diesen beiden ohnehin so stilverwandten Sculpturen, der xanthischen und der thasischen, ausnimmt.

Indem die archaischen kleinen Bronzen, deren Herkunft wir nur zum Theil

kennen, weiterhin zusammengestellt werden sollen, dürfte dieses der Platz sein, dem gewonnenen Stamm von alterthümlichen Sculpturen bekannten Ursprungs ergänzungsweise die

Originalwerke ohne bekanntes Local

anzufügen. Unsere europäischen Museen besitzen nämlich aus Erwerb in früherer Zeit, in welcher man entweder gar nicht, oder wenigstens nicht so genau wie jetzt auf den Fundort und die Herkunft der Monumente achtete, eine allerdings beschränkte Zahl von Sculpturen im älteren Stil, welche entweder die Kennzeichen der Echtheit an sich tragen, oder bei denen wenigstens die Merkmale der Nachahmung und Manier weniger fühlbar und bestimmt hervortreten, als dies bei der ganzen breiten Masse der archaistischen Denkmäler der Fall ist. Diese Sculpturen haben als Ergänzung unserer Kenntniß von der altgriechischen Kunst immerhin eine größere Bedeutung als die offenbar nachgeahmten und manierirten, von denen sie zu trennen gewiß als Pflicht erscheint, wenngleich ihre Anzahl keine große ist.

Einen hervorragenden Platz unter diesen Werken nimmt die schon ein paar Mal erwähnte Bronzestatue im Louvre ein, welche in Piombino in Toscana gefunden worden ist, und die ich nach sehr genauen Studien des Originals als ein echt alterthümliches, nicht nachgeahmtes (hieratisches) Werk betrachten muß.[95]) Andere sind freilich anderer Meinung, und es knüpfen sich sowohl an die Inschrift auf dem linken Fuße der Statue, welche sie als „der Athene aus einem Zehnten geweiht" bezeichnet, wie an eine andere fragmentirte Inschrift mit zweien Künstlernamen, die man aus dem einen Auge gezogen haben will, ausgedehnte epigraphische und palaeographische Erörterungen[96]), welche, sofern man die Inschriften als gleichzeitig mit der Entstehung der Statue betrachtet, für deren Charakter als nachgeahmt alterthümlich entscheiden würden. Allein die Gleichzeitigkeit der Inschriften mit der Verfertigung der Statue ist unerweisbar und um so zweifelhafter, da die beiden Inschriften unbedingt verschiedenen Epochen angehören, abgesehen davon, daß die angeblich im Auge gefundene Inschrift auf einem Bleistreifen an sich zu mancherlei Zweifeln Anlaß giebt, ein archaeologisches Unicum und eigentlich ein Räthsel ist. Hält man sich an den Stil des Werkes selbst, und geht man bei dessen Beurteilung unbefangen und genau zu Werke, so werden sich schwerlich Momente finden, die für Nachahmung entscheiden, wohl aber solche, die sich für die echte Alterthümlichkeit geltend machen lassen.

Was zunächt den Gegenstand dieser etwa drei Fuß hohen Statue, Figur 32[97]) anlangt, so wird man, trotz allen hiegegen erhobenen Einwendungen[98]), einen mit dem Bogen in der Linken und etwa einem heiligen Thier auf der Rechten ausgestatteten Apollon des Schlags wie der kanacheïsche und der unten zu erwähnende im Museo Chiaramonti nicht verkennen dürfen. Wichtiger aber als die Entscheidung der sich an die Benennung des Werkes knüpfenden Streitfrage ist, in kunstgeschichtlicher Beziehung wenigstens, eine sorgfältige Analyse seines Stils. Die Seltenheit von Statuen des echt alten Stils, namentlich von Bronzestatuen und die beträchtlich angewachsene Litteratur über dieses Werk wird es rechtfertigen, wenn dessen Schilderung etwas ausführlicher und wesentlich so mitgetheilt wird, wie sie in Paris vor der Statue selbst entworfen wurde.

Die meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Apollon von Tenea finden sich in dieser Statue wieder, obwohl sie einer beträchtlich fortgeschrittenen Kunst angehört. Die Füße sind vollkommen zierlich, aber haben die Eigenthümlichkeit, welche am auffallendsten an der Aristionstele, aber auch an den Statuen des Westgiebels von Aegina heraustritt, daß die Zehen sehr lang und dünn und sehr markirt gegliedert sind, wobei die kleine und die vierte Zehe gegen die beiden andern auffallend zurücktreten; besonders am rechten Fuße machen die Zehen einen beinahe fingerartigen Eindruck. An nachgeahmt alterthümlichen Werken ist kaum etwas auch nur entfernt Ähnliches zu finden, es ist das vielmehr eine von den in der Nachahmung verloren gegangenen feineren Eigenthümlichkeiten. Auf die Füße, auf deren oberer Fläche, wie auch beim teneïschen Apollon, die Sehnen sorgfältig angegeben sind, folgen sehr feine Enkel und ein fast bewunderungswürdiges Unterbein, in dem nur der Knochen noch etwas zu scharf angegeben ist. Die Wade ist vortrefflich geschwellt, aber die Peronaeen, die beim Apollon von Tenea so sehr hart gebildet sind, sind hier gar nicht angegeben, so daß seitwärts nach außen zu viel glatte Fläche ist. Das Knie

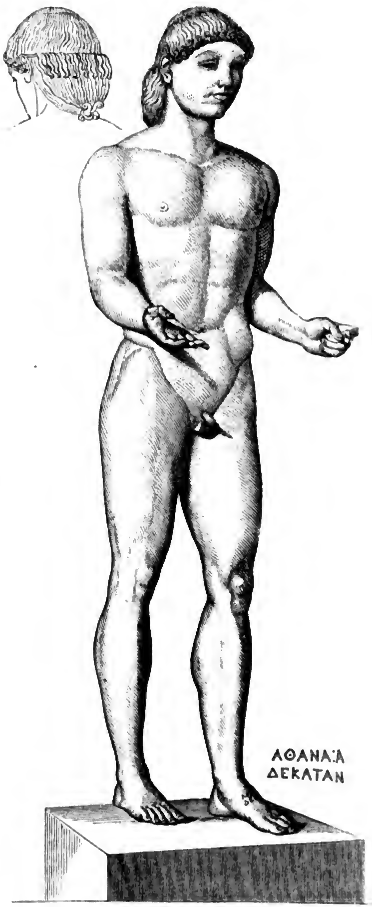


Fig. 32. Bronzestatue im Louvre.

ist fast tadellos, nur schließt die Kniescheibe nach oben etwas zu spitz ab, in einer Form, die sehr ähnlich bei den Aegineten wiederkehrt, an nachgeahmten Werken aber noch nicht beobachtet ist. Auch die kleine Härte des Muskelansatzes über dem Knie kehrt hier wieder. Im Oberschenkel beginnen, wie beim Apollon von Tenea, nur in mäßigerem Grade, die breiten Muskelflächen, besonders seitwärts nach außen hin, etwas flach und gradlinig zu werden. Im Bauch aber tritt die feinere Modellirung so weit zurück, dass derselbe, im Profil gesehen, fast eine grade Linie bildet, und von vorn betrachtet die Beckenlinien eben so starr erscheinen. Dabei ist diese Partie in ganz auffallender Weise in's Schmale und Lange gezogen, Formen, die die nachahmende Kunst nie beobachtet hat. Eben so wenig modellirt sind die Seiten unter den Armen bis zur Hüfte, keine Spur der Rippen und ihrer Musculatur ist sichtbar. Die Schultern sind breit im Verhältniß zu den Hüften, aber nicht entfernt aegyptisch, denn eher sitzen sie etwas zu tief, wie beim teneïschen Apollon, als zu hoch, wie in aegyptischen Statuen. In den Längenverhältnissen der ganzen Statue ist ein Überschuß der unteren Körperhälfte sehr fühlbar, der Rumpf im Ganzen ist etwas gedrungen gegen die Beine. Das ist ebenfalls echt alterthümlich. Auch die Modellirung des kräftigen Halses hält sich besonders an der vorderen Fläche ziemlich an die Form im Allgemeinen; der Kopf ist klein, alle Formen sind spitz und scharf, das Kinn sehr kleinlich, die Lippen, etwas dick, sehn im Profil wie geschwollen aus; Nase ohne Athem, gekniffen, Augenbrauen schneidend scharf in einem langen Bogen von der Nasenwurzel bis an die Schläfen durchgeführt. Wangenfläche ziemlich oberflächlich modellirt. Der Ausdruck ist gleichgiltige Ruhe. Die Arme sind sehr zierlich angelegt, wie die Beine, aber weniger durchgebildet und etwas dünn, in den Handgelenken auffallend fein. Die Finger sind nicht so scharf gegliedert wie die Zehen. Die ganze Rückenseite der Statue ist ungleich besser modellirt als die Vorderseite, was namentlich am Rumpf auffallend wird; aber daß der Rücken den Einfluß praxitelischer und lysippischer Kunst verrathe, ist eine arge Übertreibung, und daß die Vorderseite absichtlich vernachlässigt sei, sehr unwahrscheinlich [99]). Derselbe Unterschied findet sich übrigens am Apollon von Tenea, und beweist für Alles eher, als für Nachahmung. Echt alterthümlich ist auch das Aufstehn mit beiden Plattsohlen, obgleich der rechte Fuß um eine starke Fußlänge vorsteht; der Schwerpunkt fällt genau zwischen beide Füße, und in der Musculatur des rechten Knies ist ein Reflex des Zwanges dieser Stellung wohl fühlbar.

Ein würdiges Seitenstück bildet eine leider noch unedirte nackte männliche Statue von Marmor in der im britischen Museum aufgestellten Lord Strangford'schen Sammlung, von welcher Conze in der Archaeol. Zeitung v. 1864. Anz. S. 164* Folgendes sagt: „Einen nicht unbedeutenden Platz unter den kunstgeschichtlich wichtigen Werken griechischer Kunst wird fortan nach langer Vergessenheit noch ein zweites Stück dieser Strangford'schen Marmore einnehmen, eine ohne Arme und Unterbeine etwa 1 m. hoch erhaltene aufrecht stehende nackte männliche Statue von griechischem Marmor, in dem ganzen Typus sich an die Apollonfiguren von Tenea u. s. w. anschließend, aber mit einer eigenthümlich weiter entwickelten Behandlung des Nackten. Hier ist viel Natur zu sehn, scharf und mit einer gewissen Magerkeit ausgedrückt, ohne deren hohe Vollendung doch in der Weise der Aegineten. Das Gesicht ist leblos; das Haar läuft gleichmäßig eng anliegend

gewellt vom oberen Hinterkopfe nach vorn und nach dem Halse und Nacken herab; es ist durch ein schmales umliegendes Band gehalten, bildet eine doppelte Reihe von kleinen runden Löckchen über der Stirn und fällt hinten im nicht langen Schopfe auf den Rücken hinunter. Das Ohr ist zierlich und zeigt die manchen altgriechischen Werken eigenthümliche runde und flache Gestalt des Ohrläppchens. Hoffentlich findet sich noch eine Angabe über den Fundort.“ Bis dies geschehn muß sich das Werk mit diesem Platze genügen lassen.

Diesen beiden nackten männlichen Statuen gesellt sich als eine bekleidete weibliche die sehr interessante Amazone des wiener Münz- und Antikencabinets [100]) Fig. 33, deren Composition sich am besten aus einer archaischen Gemme im Besitze des Hrn. v. Pulszky in Pest (Fig. 33a) verstehn läßt.

Die in der linken Brust verwundete Amazone ist wie im Tode zusammensinkend dargestellt und namentlich wenn sie so schräge aufgestellt wird, wie sie es nach Maßgabe des natürlich vertical auf den Nacken herabfallenden Haarschopfes sein müßte, als allein stehende Statue unverständlich, um so besser dagegen erklärt sich die Composition, wenn wir sie ähnlich von einer männlichen Figur gehalten denken, wie Penthesilea in der Pulsky'schen Gemme von Achilleus gehalten wird. Nur muß doch gesagt werden, daß dem nicht sowohl eine nicht ganz genaue Übereinstimmung der Statue mit der Gemme, als vielmehr der Umstand im Wege steht, daß sich an der Statue, da wo man es am ersten erwarten müßte, links, kein Rest einer berührenden zweiten Figur findet, was nur dann erklärlich ist, wenn man annimmt, die sterbende Kriegerin sei wie die Penthesilea der Gemme wesentlich nur noch an dem rechten Arm gefaßt gewesen, welcher der Statue nun fehlt, während ihr linker Arm mit dem Schilde grade herabhing.



Fig. 33. Sterbende Amazone im wiener Museum.
Fig. 33a. Pulszky'sche Gemme.

Das Werk gehört zu den schönsten und liebenswürdigsten Resten der reifen archaischen Kunst etwa des Menschenalters vor Phidias und ist sicher kein nachgeahmtes, sondern echt alterthümliches. In der Charakteristik der körperlichen Formen bereits dem später durchgebildeten Amazonenideal entsprechend unterscheidet sie sich von diesem durch die dichtere Bekleidung mit Unter- und Obergewand, welche beide mit der größten Sorgfalt und der feinst verstandenen Moti-

virung der Faltenlage durchgebildet sind. Überaus vortrefflich ist das todesmatte Hinsinken in der Gestalt, besonders aber in dem sich neigenden Kopfe mit seinen halbgeschlossenen Augen wiedergegeben und sehr bemerkenswerth, daß zu dem Ausdrucke der Ohnmacht sich noch kein weiterer Zug seelischen Leidens gesellt. Das eigentlich Pathetische geht der Kunst auf der hier vertretenen Entwickelungsstufe noch ab. Die Behandlung des Nackten am Halse, an den Schultern und am Beine verdient das höchste Lob und zeigt, wie nicht minder die Ausführung der Gewandung, die liebevollste Hingebung des Künstlers an sein Werk, eines Künstlers, der wirklicher Schönheit im Nackten fähig, sich in der Knappheit und Strenge der Gewandbehandlung sowohl wie in der Darstellung der Haare in kleinen Locken noch von der Tradition der alten Formengesetze befangen und beschränkt zeigt.

Hier dürfte sodann der Ort sein, einen überaus merkwürdigen männlichen Kopf einzureihen, welcher, in Tivoli von dem Ritter Azara gefunden, restaurirt und auf der ergänzten Büste mit dem unbegründeten Namen „Pherekydes" versehen, jetzt im Museum von Madrid [101]) aufbewahrt wird und als archaisches Porträt von ganz besonderem Interesse, aber auch vom Gegenstande abgesehn von kunsthistorisch großer Merkwürdigkeit ist (Fig. 34).

Obgleich das Gesicht in seinen scharf geschnittenen und hochliegenden Augen und in dem starr geöffneten Munde durchaus dem Typus archaischer Köpfe entspricht, haben dennoch die Züge ein so unverkennbar individuelles Gepräge, daß man an keinen Idealkopf denken kann, vielmehr deutlich sieht, der Künstler sei auf die Darstellung einer Persönlichkeit ausgegangen. Diese trug ganz kurzgeschorenes Haar, welches der Künstler im Marmor nicht anders als durchaus conventionell durch sich kreuzende Linien auszudrücken verstand, welche wie ein Netz von rautenförmigen Maschen den Kopf überziehn [102]). Der Mann trug aber auch einen langen und lockigen Bart, und die Art wie dieser dargestellt ist, ist in der archaischen Kunst ganz und gar einzig. Den straffen Schurbart finden wir ungefähr so auch sonst wieder, und auch für die Behandlung des Theiles auf dem Kinn sind Analogien vorhanden; die Masse des lockig herabhangenden, anstatt straff keilförmig gebildeten und mit Wellenlinien bedeckten Bartes an den Wangen und unter dem Halse dagegen findet sich schwerlich noch ein Mal in alterthümlicher Kunst, würde mit jedem Kopfe aus entwickelter Kunstzeit eher zusammenstimmen als mit diesen Zügen und ist um so auffallender, je weiter im Allgemeinen in der alterthümlichen Kunst grade die Bildung des Haares gegen die anderer Theile zurücksteht, und je conventioneller und schematischer an diesem Kopfe selbst das Haupthaar behandelt ist. Sollten wir hier ein Beispiel für einen der Fortschritte der Kunst vor uns haben, welche Plinius dem Pythagoras von Rhegion (s. unten) beilegt, das Haar sorgfältiger ausgedrückt zu haben? und sollten wir daraus auf eine Marmornachahmung von Bronze und auf eine großgriechische Herkunft des Kopfes schließen, die Bursian (s. Note 101) ohne nähere Begründung annimmt? Ehe solche Fragen gelöst sind, ist es begreiflicherweise sehr schwer, diesem Werk ein bestimmtes Datum anzuweisen, und nur darin werden wohl Alle einig sein, wie es diejenigen sind, die bisher von demselben gesprochen haben, daß die Arbeit, wenn nicht ein Original aus reifster Zeit des Archaismus, so doch gewiß nicht erst spät nachgeahmt archaisch sei.

Jeder bei dem madrider Kopf noch mögliche Zweifel an der Echtheit fällt weg bei einem anderen alterthümlichen Porträtkopfe unbekannten Fundortes in der Villa Borghese in Rom, auf den erst ganz neulich die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist. Derselbe, aufgesetzt auf eine schlechte moderne Brustform und bis auf die ergänzte Nasenspitze unversehrt, ist als Kunstwerk betrachtet von großer Schönheit und Feinheit der Behandlung und zugleich von der ausgesprochensten Individualität der Züge, doppelt merkwürdig als ein weibliches Porträt, von dem sich vor der Hand nicht entscheiden läßt, ob es dasjenige einer bekannten Persönlichkeit, einer Dichterin etwa, oder einer unbekannten Privatperson ist. Es wird der Sammlung weiterer Materialien bedürfen, ehe diese auch kunstgeschichtlich sehr wichtige Frage entschieden werden kann, so daß es hier genügen muß auf das merkwürdige Monument aufmerksam gemacht zu haben.

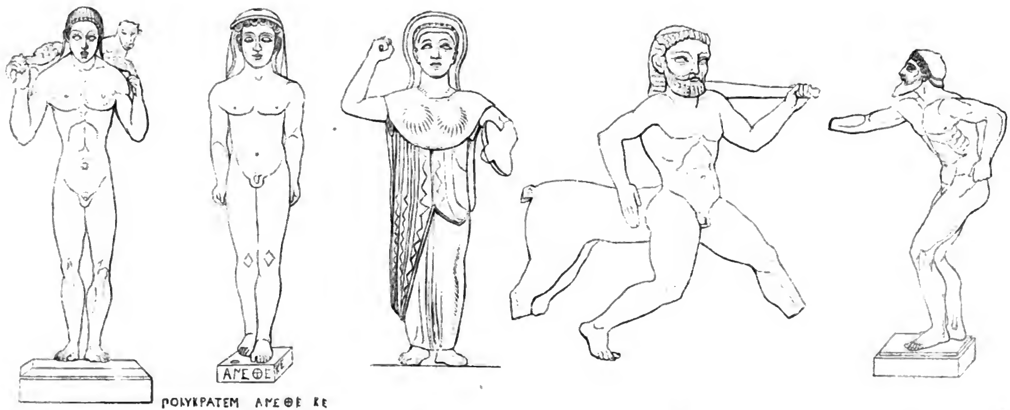


Fig. 34. S. g. Pherekydes im Museum von Madrid.

Von Reliefen in Marmor würde, nachdem das albanische s. g. Leukothearelief, obgleich unbekannter Herkunft, oben mit den xanthischen Marmorn verbunden worden, hier nur ein in Rom in der Nähe des Lateran gefundenes und im Museo Chiaramonti des Vatican (unter Nr. 360) aufbewahrtes Relief [103]) mit drei hintereinander herschreitenden und sich die Hände reichenden Frauengestalten, die wahrscheinlich Chariten darstellen sollen, zu nennen sein. Die Meinung, dasselbe sei italischen Ursprungs, wird wohl durch das Vorkommen ganz ähnlicher Figuren in Athen widerlegt, das Meiste von dem aber, was Friederichs (s. Note 103) für dessen unechte Alterthümlichkeit anführt, durch Verweisung auf das thasische Relief (oben S. 152), zu welchem auch Michaelis das hier in Rede stehende als Parallele anführt. Das ganze Werk ist übrigens nicht bedeutend oder in seinen plumpen Formen erfreulich genug, um es hier abzubilden oder näher zu besprechen.

Dagegen mag hier eine kleine Auswahl kleiner Bronzefiguren eine Stelle finden, in denen allerdings ein sehr verschiedener alterthümlicher Stil und ein Fortschritt von großer Rohheit zu sehr hoher Feinheit vorliegt, die aber auf verschiedene Stellen zu zersplittern wenig gerathen wäre und die hier gleichsam wie ein Résumé aus den beiden Perioden der alten Kunst zusammenstehn mögen. (S. Fig. 35).

Das alterthümlichste dieser Figürchen und dabei von unzweifelhafter Echtheit ist der unter a abgebildete Apollon mit dem Lamm im berliner Museum [104]), welcher seinem Schema nach dem rindtragenden Hermes von Athen (oben S. 139) entspricht, aber ungleich weniger durchgebildet ist, als jener und in der That in den breiten, aber tief hangenden Schultern, dem schmächtigen Leibe, dem schmalen Becken, den symmetrisch gestellten und gehaltenen Beinen und Armen und dem ausdruckslosen Kopfe mit seiner conventionellen Perücke, um von größeren Feinheiten abzusehn, alle Kennzeichen hohen Alterthums verbindet. Dabei ist das Bildchen, wenn nicht selbst ein Cultbild, so doch, wie dies Friederichs weiter nachgewiesen hat, von einem solchen und einem weiter verbreiteten Göttertypus abgeleitet. Ihm zunächt steht an Alterthümlichkeit das früher in der Pourtalés'schen Sammlung befindliche Figürchen b [105]), nach der Inschrift Weihgeschenk eines Polykrates, unter dem aber um so weniger der Tyrann von Samos zu verstehn sein möchte, je zweifelhafter die Echtheit (d. h. der echte Archaismus) des Figürchens ist, welches, nach einem in seinen Kopf eingebohrten Loche als Leuchterfuß oder dergleichen gedient haben mag. Neben diese kleine Bronze lassen sich dann noch manche andere stellen, welche, in Stellung und Bedeutung verschieden und von mehr oder minder sicherer Echtheit uns die alterthümliche Kunst in mancherlei Abstufungen vorführen, deren feine Unterschiede aber durch Worte so wenig (am allerwenigsten in der hier gebotenen Kürze) wie durch Holzschnittillustrationen sich darstellen lassen [106]). Um aber nicht nur unbekleidete Männer vorzuführen sei unter c eine kleine im Schutte des vorpersischen Parthenon gefundene Athene in der Stellung einer Kämpfenden [107]) beigefügt, welche, ein ziemlich rohes Stück Arbeit, in der Tracht der Athene der Aeginetengruppe ungefähr entspricht. Vom Schilde, den sie am linken Arme trug, ist die Handhabe übrig geblieben, ein Loch im Helm weist auf einen eingefügt gewesenen Busch hin. Viel interessanter und auch ungleich weiter entwickelt ist der aus demselben Fundorte stammende Kentaur d [108]), welcher in der Gestalt erscheint, wie er mehrfach aber ohne bisher nachgewiesene Consequenz in der älteren Kunst vorkommt, d. h. als vollständiger Mann, dem, höchst unorganisch hinten ein halbes Pferd angewachsen ist. Je bewunderungswürdiger in der vollendeten Kunst die Kentaurenbildung durchgeführt ist, desto interessanter ist ein Blick auf solche Anfänge. An der echten Alterthümlichkeit unseres Kentauren, der nach Kräften ausschreitend und sein Pferdehintertheil mitschleppend gebildet ist, kann nicht gezweifelt, ein bestimmtes Datum aber für ihn schwer berechnet werden. Die Krone nicht allein der hier zusammengestellten Bronzefigürchen, sondern vielleicht aller archaischen Bronzen ist die unter e mitgetheilte Figur des tübinger Cabinets, in der mit unzweifelhaftem Rechte ein Wagenlenker und mit Wahrscheinlichkeit Baton der Wagenlenker des Amphiaraos erkannt worden ist, nachdem man früher in demselben einen Bogenschützen zu sehn meinte [109]). Die Situation,



a. b. c. d. e.

Fig. 35. Archaische Bronzestatuen.

in welcher diese wahrscheinlich aus einer vollständigen Gruppe stammende Figur, wenn wir sie als Baton auffassen, wofür die heroische Tracht des Helmes und die Nacktheit sprechen dürfte, sich befindet, ist der Augenblick, wo nach der Niederlage des argivischen Heeres vor Theben der Erdboden vor dem Gespann des fliehenden Amphiaraos durch einen Blitz des Zeus aufgerissen wird, um den Heros als künftigen Orakeldaemon in sich aufzunehmen, und wo Baton versucht, die betäubt und verwildert dahinsprengenden Pferde zu beruhigen und von dem Sprunge in den Erdschlund zurückzuhalten. Man sehe, mit welcher Meisterschaft das ausgedrückt ist. Baton steht mit eingebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper, wie er auf dem dahineilenden, über Stock und Stein rollenden Wagen nothwendig stehn muß; mit der Linken reißt er die Zügel zurück, um wo möglich dem gefährlichen Ziele der scheuen Rosse auszubiegen, die Rechte streckt er beruhigend und unter einem Zuruf, zu dem sich der Kopf erhebt, über die Pferde aus, bereit, auch mit dieser Hand noch in die Zügel zu fallen. Eben so vortrefflich sind die mit vollstem Verständniß gebildeten Formen des Körpers, die jedoch in einer Schärfe dargestellt sind, welche nur der alten Kunst eigen ist, und durch welche der Körper mit dem alterthümlich keilbärtigen, von steifen Locken umkränzten Kopfe in vollständige Harmonie gesetzt wird. Eine große Stilverwandtschaft dieser Figur mit den aeginetischen Giebelstatuen und zwar den besten und entwickelsten unter ihnen ist unverkennbar; ob man aber deswegen gut thut, die kleine Bronze gradeswegs als ein Product aeginetischer Kunst zu behandeln, möchte zweifelhaft sein.

Wenn der vorstehenden Übersicht über die wichtigsten uns erhaltenen Denkmäler der archaischen Kunst an dieser Stelle eine Auswahl nachgeahmt alterthümlicher angefügt wird, so bedarf dies einiger Worte der Rechtfertigung.

Die Zeit, als man echte und nachgeahmt alterthümliche Kunstwerke auch in ihren gröberen Merkmalen, wie diese an den Nachbildungen der Spätzeit hervortreten, nicht unterschied, ist freilich lange vorüber; seitdem unser Vorrath an echten Monumenten erheblich gewachsen ist und unser Auge an ihrem Studium sich geschärft hat, gehört die Unterscheidung später Nachahmungen von echt archaischen Bildwerken zu den Aufgaben, welche auch ein Anfänger mit Sicherheit zu lösen vermag. Und da die spät nachgeahmten archaistischen Kunstwerke nicht allein den Stil der alten Kunst nur in seinen äußerlichen Merkmalen, sondern in verzierter und verfratzter Manier wiedergeben, folglich der aus ihnen für die Erkenntniß der alten Kunstweise zu erzielende Gewinn ein sehr dürftiger, ja problematischer ist, so könnte es am gerathensten scheinen, dieselben von einer Darstellung der echt alterthümlichen Kunst ganz abzutrennen und ihre Betrachtung denjenigen Perioden zuzuweisen, in denen sie entstanden sind und zu deren Charakterisirung sie in nicht unbedeutender Weise mit beitragen. Es würde auch ein solches Verfahren in der That das einzig und allein rationelle und zugleich das allein historische sein, wenn sich in allen Fällen das Datum, die Periode der Entstehung eines archaistischen oder archaisirenden Kunstwerkes bestimmen ließe, und wo dies der Fall ist, wie z. B. bei der von Stephanos, dem Schüler des Pasiteles um die Zeit Caesars gearbeiteten Figur in der Villa Albani, da ist es nicht zu rechtfertigen, wenn man deren historische Stellung ignorirt und sie insgemein zu den archaisirenden Werken stellt. Allein ein solches Datum läßt sich in den aller-

wenigsten Fällen bestimmen, und wenn auch über allen Zweifel feststeht, daß die allergrößte Masse der archaistischen Kunstwerke, Statuen und Reliefe, in der Spätzeit, unter römischer Herrschaft entstanden ist, so leidet doch eine solche Datirung nicht allein an einer großen Unbestimmtheit, die um mehr als ein Jahrhundert ab- oder aufwärts betragen möchte, sondern sie würde immer erst für einen Theil der nachgeahmt alterthümlichen Bildwerke gelten, insofern auch die andere Thatsache feststeht, daß die Nachahmung ungleich früher begonnen hat, ja so früh, daß sie sich mit den jüngsten Productionen des reifen Archaismus gleichsam Schulter an Schulter berührt, und daß sie durch alle Perioden der Kunst fortgesetzt worden ist. Die frühen archaistischen Werke aber in bestimmte Jahrhunderte und Perioden zu datiren, das ist eine Aufgabe von einer viel idealeren Höhe, als zu der wir bisher hinaufgestiegen sind, wofür der sicherste Beweis darin liegt, daß es nicht wenige Arbeiten giebt, über deren Echtheit oder Unechtheit die Meinungen auch der geübtesten und achtbarsten Forscher auseinander gehn. Ist dem aber so, kann man die spät nachgeahmten Monumente nur sehr ungenau, die früher nachgeahmten auf keinen Fall in eine Periode datiren, darf man sie auch den späten nicht wie ein Anhängsel mitgeben, so wird nichts Anderes übrig bleiben, als vor der Hand wenigstens, auf jede historische Einreihung der archaistischen Kunstwerke zu verzichten; und wenn das einmal geschehn ist und man will die archaistischen Arbeiten nicht ganz bei Seite lassen, so wird man sich genöthigt sehn, sie zusammengefaßt den archaischen als Anhang anzufügen.

Die Nachahmung und Nachbildung von alterthümlichen Kunstwerken kann aus verschiedenen Motiven hervorgehn; Liebhaberei für archaische Formen bei mehren Kaisern, wie Augustus und Hadrian, welche natürlich auch von solchen getheilt wurde, welche irgendwie Hofluft athmeten, hat ohne Zweifel zur Nachbildung alterthümlicher Kunstwerke, wenn man echte nicht haben konnte, geführt. Doch kann die Zahl der Nachahmungen, welche diesem Motiv ihre Entstehung verdanken, verhältnißmäßig nicht groß gewesen sein, weil bei der überwiegenden Mehrzahl ein anderes klar zu Tage tritt. Die meisten archaistischen Kunstwerke sind nämlich religiösen Gegenstandes, weswegen sie auch ganz zweckmäßig hieratisch-archaistische genannt worden sind. Der Grund ist nicht allein darin zu suchen, daß die alten Statuen die von der Väter Zeiten her mit der Cultusweihe belegten Gegenstände der Verehrung waren, und daß man glaubte, sich des Segens der Gottheiten um so gewisser zu versichern wenn man ihre Bilder in Stoff und Form in der alten Weise bildete, sondern auch darin, daß man bei der fort und fort zunehmenden Vermenschlichung der Göttergestalten, unfähig dieselben auf's Neue freischaffend zu erhabener Idealität zu gestalten, sich durch eine Flucht in die alte Zeit naiver Frömmigkeit, durch Wiederaufnehmen der Formen und Typen, die jene geschaffen hatte, zu helfen suchte, ähnlich wie man in den Zeiten des sinkenden Heidenthums nach fremdem Aberglauben und fremden Abstrusitäten griff, um sich aus der nicht mehr verstandenen, nicht mehr befriedigenden, verwässerten und schal gewordenen eigenen Religion zu retten. In den alten Göttertypen, eben als den Schöpfungen einer in vollem Glauben schaffenden einfachen Frömmigkeit schien immerhin noch ein Ehrwürdiges, ein Geist schlichter Religion, jenes „gotterfüllte Etwas“ zu liegen, welches Pausanias selbst in daedalischen Holzbildern zu erkennen meinte, während allerdings aus den Copien

der Götterbilder vollendeter Kunst, welche jene Zeiten producirten, aus den Statuen, welche die breite Masse in unseren Museen bilden, fast alles Göttliche, selbst das Göttliche reiner Schönheit gewichen war. Bei solchen Nachbildungen wurde natürlich wenigstens in dem was hauptsächlich schien — denn mancherlei modernes Beiwerk hinzuzufügen, das für uns das erste und gröbste Kriterium der Nachahmung abgiebt, bedachte man sich nicht — große Treue und Genauigkeit angestrebt, erreicht aber nur in den selteneren Fällen verhältnißmäßig früher Nachahmung. Die Kennzeichen des unecht Alterthümlichen in späten Nachahmungen sind deswegen auch sehr grob: die auffallendsten Merkmale und Eigenthümlichkeiten des alten Stils werden nicht nur allein von dem Nachahmer aufgefaßt, während die Feinheiten unbemerkt bleiben, sondern jene Merkmale werden übertrieben, eben weil sie auffallen sollten. So wird das Kunstwerk unharmonisch, und die hier hervortretenden Ungleichheiten sind in den späten Nachahmungen schreiend und sehr leicht nachweisbar. Anders aber in den frühen Nachbildungen, ja wenn man die Ungleichheiten in den einzelnen Theilen echt alterthümlicher Kunstwerke, wie z. B. dem thasischen Relief (oben S. 152), im xanthischen Harpyienmonument, in der jüngeren Metope von Selinus (die Gewandbehandlung verglichen mit dem Kopfe des Giganten) und in vielen anderen recht in's Auge faßt, so möchte es um den Nachweis feiner Ungleichheiten in alten nachgeahmten Kunstwerken oder vielmehr mit dem Schlusse aus solchen Ungleichheiten auf die unechte Alterthümlichkeit in vielen Fällen sehr bedenklich stehn. Und so wird in eben diesen Fällen nicht viel Anderes als Kriterium übrig bleiben, als ein gewisser undefinirbarer Eindruck von Manier gegenüber frisch empfundenem Stil, ein Mangel an dem feinen Reiz des Ursprünglichen und Unmittelbaren. Wie sehr aber ein solches Kriterium täuschen könne, wie bestreitbar die auf Grund eines solchen allgemeinen Eindrucks gewonnenen Bestimmungen in den meisten Fällen sein werden, wem braucht das auseinandergesetzt zu werden?

Um nun von einer freilich unzweifelhaften, aber dennoch früheren und feineren Nachahmung wenigstens ein Beispiel vorzuführen sei hier eine im Jahre 1857 auf der Akropolis von Athen gefundene Basis, wahrscheinlich die einer Statue, mitgetheilt (Fig. 36), welche mit vier Göttergestalten: Hephaestos, Athene, Dionysos und Hermes auf ihren vier Seiten geschmückt ist [110]).

Hier sind die demonstrirbaren Merkmale des unecht Alterthümlichen in der That sehr gering an Zahl; eine etwas übertrieben angespannte Stellung mehrer Beine, das Erheben mehrer der zurückstehenden Füße, während in echt alten Werken die beiden Plattsohlen fest am Boden stehn, die übertriebene Knappheit der Taille besonders bei der Athene, die Bogenlinien der herabhangenden Zipfel besonders ihrer Gewandung, vielleicht die Form und Ausführung ihres Helmes: das wird so ziemlich Alles sein, was man einzeln nennen kann; darüber hinaus aber hat das Ganze etwas Gesuchtes und Gemachtes und einen Mangel an Frische, welcher von Allen empfunden worden ist, welche sich über das Monument geäußert haben. Sehr Ähnliches gilt von der in Fig. 37 Seite 172 abgebildeten 1750 in Pompeji gefundenen und jetzt im Museum von Neapel aufbewahrten Statue der Artemis [111]).

Ungleichheit im Formellen wie bei der gleich zu besprechenden dresdener Athene dürften schwer nachzuweisen sein, auch ist das Technische durchaus mit

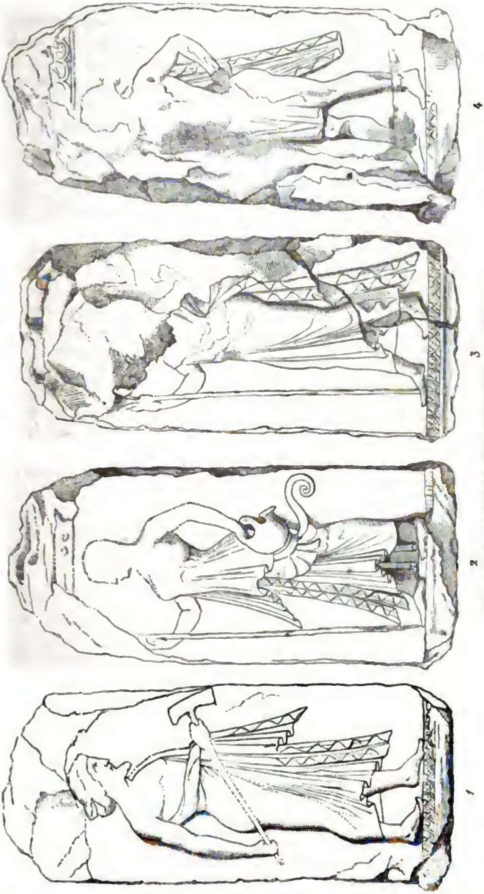


Fig. 36. Archaistische Viergötterbasis aus Athen.

dem Fleiße behandelt, der an echt alterthümlichen Werken so wohl thut; nur in der Steifheit der Haltung und Bewegung, in dem Starren, welches in der Linie



Fig. 37. Archaistische Artemis in Neapel.

liegt, die vom Kopfe bis zum zurückstehenden Fuße geht, empfinden wir Etwas, das mit der fließenden und zierlichen Schönheit, mit der das Nackte behandelt ist, nicht recht stimmen will, und das den Eindruck des Absichtlichen hervorbringt. Ein ganz besonderes Interesse gewähren bei dieser Statue die reichlichen Farbspuren, die in unserem Holzschnitt anzudeuten versucht ist. Das Haar war vergoldet, um die blonde Farbe darzustellen, welche für Artemis charakteristisch ist; das breite Kopfband ist weiß, die acht darauf hervortretenden Rosetten zeigen Spuren von Vergoldung; das Unterkleid ist schmal roth eingefaßt, das Obergewand breiter roth besetzt, und dieser Besatz war mit einem schmalen Goldstreifen eingefaßt und mit weißem Blumenwerk verziert. Das Köcherband und die Sandalen nebst den Riemen, welche die Sohlen an den Fuß befestigen, sind ebenfalls roth. So reichlich aber auch diese Farbspuren erhalten sind, so wenig sind sie auf die Hauptmasse der Gewandung und auf das Nackte ausgedehnt. Eine ganz ähnliche Beobachtung kann man an Bildwerken machen, die mit Resten der alten Bemalung aufgefunden worden sind, eine Färbung des Nackten bei griechischen Marmorstatuen ist bisher durchaus unnachweislich. Allermeist sind auch die Ge-

wandungen nicht ganz farbig, sondern nur mit Farbensäumen geziert, und wahrscheinlich wird sich der Grundsatz auch fernerhin bewähren, daß die Alten an ihren Marmorwerken nur diejenigen Theile mit naturgemäßen Farben bemalten, welche eine dunkele Localfarbe zeigen, also außer den Gewändern am Körper nur Haare, Lippen und Augen. Möglich, wahrscheinlich sogar, daß durch ein anderes Verfahren dem Marmor in den nackten Theilen die größte Weiße genommen wurde; aber ein Anstrich mit Fleischfarbe ist bisher unerhört, und es wird erlaubt sein, denselben, bis er nachgewiesen ist, als barbarisch zu betrachten [112].





Fig. 38. Archaistische Athene in Dresden.

Ganz anders sieht sich die Sache bei spät nachgeahmten Werken an, von denen als Proben zwei Statuen und einige Reliefe dienen mögen. Die erstere dieser Statuen ist diejenige einer verstümmelten Athene aus dem dresdener Museum (Fig. 38) [113], von der gewöhnlich angenommen wird, sie sei als Lanzenschwingerin und Vorkämpferin aufgefaßt gewesen, wie sie auch von Rauch im Gypsabguß in Dresden ergänzt steht, während doch wohl eine bedeutend ruhigere Haltung etwa wie diejenige der Athene in der aegi-

netischen Giebelgruppe eben so möglich ist [114]). Den äußerlichen Beweis der Unechtheit dieser Statue liefern die in völlig freiem Stil gearbeiteten kleinen Gruppen, welche, Gigantenkämpfe darstellend und als Stickereien gedacht, den vorn am Gewande grade herablaufenden Faltenstreifen zieren. Eine dieser Gruppen, Athene den Enkelados bekämpfend, ist neben der Statue in größerem Maßstabe abgebildet, um den Stil deutlicher zu vergegenwärtigen, welcher der eigenthümliche des Künstlers gewesen ist, der diese Statue absichtlich im alten Stile nachahmte. Im Ganzen und Großen, in der Haltung und der Anordnung des Gewandes ist diese Nachahmung ihm gelungen; im Feineren ist sie es nicht. Auffallend wird dies bei dem in den Nacken herabfallenden Haarschopf, der vollkommen fließend gearbeitet ist; aber auch in der oberflächlichen Weise wie das Gewand ausgeführt ist, wie namentlich die sorgsame Unterscheidung der Stoffe, welche die alten Künstler auszeichnet, fast ganz versäumt ist, macht sich der Nachbildner fühlbar.

Neben diese dresdener Athene stellt sich eine zweite stark ergänzte in der Villa Albani in Rom, von der die alten Theile in Fig. 39 abgebildet sind, allerdings nach älteren Abbildungen ungenügend, aber doch zur Verständigung brauchbar. Die Figur gehört zu denen, welche z. B. von Winckelmann (s. Gesch. d. Kunst VIII. 1. 13) für echt gehalten wurden, während nicht sowohl die von Winckelmann selbst hervorgehobene Zwiespältigkeit zwischen dem häßlichen Gesichte (das man übrigens nach der Zeichnung nicht beurteilen kann und dessen Augen z. B. nicht nach der Nase geneigt sind, sondern völlig grade stehn) und dem überaus fein ausgearbeiteten Gewande zum wenigsten erhebliche Zweifel an der Echtheit eingiebt, als vielmehr ein nicht echt archaischer Zug in den Falten des Peplos und besonders die verschnörkelte Form der Aegis und diejenige des (aber vielleicht überarbeiteten) Gorgoneions auf derselben. Für echt könnte man dagegen wieder das mit höchster Sorgfalt sehr eigenthümlich ausgearbeitete, conventionell gebildete Haar halten, und mil voller Sicherheit ist in der That hier nicht über Echtheit oder Unechtheit abzusprechen, obwohl die letztere wahrscheinlicher ist.



Fig. 39. Pallas in Villa Albani.

Außer den hier etwas näher besprochenen archaistischen Statuen sind die bekanntesten, die hier nur kurz geführt werden können, die folgenden.

Zuerst eine Statue des Apollon im Museo Chiaramonti (Nr. 235), welche Gerhard in seinen Antiken Bildwerken 1, Taf. 11. bekannt gemacht hat, und welche sich im Wesentlichen der Darstellung den Apollonbildern in der Art des kanacheïschen anschließt. Die wie die neapolitaner Artemis 1 Meter hohe Statue steht grade aufrecht mit getrennten Füßen. Am Baumtronk, der als Stütze dient, hangt der Köcher. Im rechten Arme hält der Gott ein Thier mit gespaltenen Hufen, das ein Kalb, möglicherweise aber auch ein Hirsch sein kann, die ergänzte Linke hangt leer herab. Im Haar, von dem zwei Locken auf die Schultern

herabfallen, liegt eine mit Rosetten geschmückte Stephane. Alterthümlich ist diese Statue hauptsächlich in der Anordnung der Stellung und in der Behandlung des Haars, die Formen des Nackten sind fließend und fern von alterthümlicher Strenge und Schärfe, und auch das Gesicht ist ruhig ernst, kaum mit Spuren des Archaismus, es sei denn mit einer gewissen Schwerfälligkeit der Formen. Die Stützen der ganzen Statue (ein Baumstamm) und des linken Armes können als äußerlicher Beweis gelten, daß das Werk nicht original aus der Zeit ist, die es im Stil darstellen will. Die ältere Zeit verschmäht diese Stützen selbst in durchaus bewegten Gestalten wie die Aegineten, und keins der alten Apollonbilder hat eine solche Stütze. Eine andere Apollonstatue in der Blundell'schen Sammlung in Ince bei Liverpool, welche durch angegebene Augensterne als archaistisch charakterisirt wird und in dem Stil der Figur des Stephanos gearbeitet sein soll, ist bisher zu ungenügend abgebildet, um nach der Abbildung näher besprochen zu werden [115]).

Demnach rückt an zweite Stelle eine in Herculaneum gefundene, von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments 1, pl. 7 bekannt gemachte und hiernach auch in Müllers Denkmälern 1, 10, 37 abgebildete Statue der lanzenschwingenden Athene, welche, wie die oben besprochene Artemis, Farbspuren und Vergoldung zeigt. Die Göttin ist in lebhaftem Ausschritt dargestellt, indem sie mit der Rechten zum Stoße ausholt und die Linke mit der großen und schlangenumbordeten Aegis, die ihr als Schild dient, vorstreckt. Die ganze Figur hat etwas sehr Graciles, und besonders ist der mit dem enganliegenden attischen, bebuschten und greifengezierten Helme bedeckte Kopf gar fein und zierlich, weit entfernt von alterthümlicher Eigenthümlichkeit und Härte [116]). Das Alterthümliche liegt bei dieser Statue besonders in dem etwas gebundenen Rhythmus der Bewegungen und in der Art, wie die Falten der Hauptmasse des Gewandes behandelt sind, während der von den Armen herabhangende Gewandtheil und ganz besonders das Haar durchaus die Formen vollendeter Kunst zeigt. Es scheint bei dieser Statue recht augenfällig, wie der Künstler, vielleicht geleitet von religiösen Motiven, das Archaische in der Gesammterscheinung zur Geltung brachte, ohne doch das Antlitz seiner Göttin durch eine außerhalb seines Gefühls und Bewußtseins liegende Nachahmung der alten strengen und herben Formen zu verunzieren. Den Kopf allein würde sicher Niemand für alterthümlich halten.

Endlich sei hier mit Uebergehung manches Anderen noch eine Statue einer trauernd sitzenden Frau in der Galeria delle statue des Vatican (Nr. 261) erwähnt [117]), für welche man ohne völlig ausreichenden Grund den Namen der Penelope in Umlauf gesetzt hat, und zwar deswegen, weil Thiersch (Epochen S. 426 ff.) dieselbe Figur mit unwesentlichen Abweichungen in einigen Terracottareliefen nachgewiesen hat, in denen an dem vorgeschlagenen Namen nicht gezweifelt werden kann. Allein dies entscheidet nicht, denn nicht allein kommen sehr ähnlich componirte Figuren auf griechischen Grabsteinen als Bild der Vorstorbenen vor, sondern auch die Elektra in dem oben (Fig. 27) mitgetheilten melischen Thonrelief wiederholt in allem Wesentlichen dieselbe Composition. Das Wesentliche derselben ist also, daß sie eine in tiefe aber stille Trauer versunken dasitzende Frau darstellt, die eben so gut als die Verstorbene auf Grabdenkmälern, wie als Elektra und als Penelope und wohl noch sonst benutzt und je als die eine oder die andere durch verändertes Beiwerk charakterisirt werden konnte. Für welche Be-

stimmung die Composition zuerst erfunden worden läßt sich schwer entscheiden, und auch darüber ob in der vaticanischen Statue wie in den Terracottareliefen Penelope gemeint sei, ist nicht abzusprechen. Denn auch wenn wir nicht anstehn bei ihr nach Maßgabe des Fragmentes einer genauen Wiederholung im Museo Chiaramonti (Riquadro XXIX, ohne Nr. nach Nr. 730) einen Wollkorb unter dem ursprünglichen, jetzt durch einen Felsen ersetzten Sitze anzunehmen, wird dadurch, wie das s. g. Leukothearelief Albani (oben Fig. 31) zeigt, für die Bedeutung nicht entschieden. Das Alterthümliche des Stils in dieser reliefartig componirten und nur für die Vorderansicht bestimmten Figur tritt besonders in dem Mangel an Gewandtheit in Einzelheiten der Bewegung hervor, namentlich in der Haltung der linken, auf den Sitz gestützten und sehr wenig ausgeführten Hand; nächstdem in einer unverkennbaren Schwerfälligkeit der Formen, während die Composition im Ganzen, der Ausdruck des Kummers in der Haltung und die Behandlung des Gewandes in der Anordnung der Falten bis auf einen geringen Rest alter Regelmäßigkeit frei empfunden und eben so maßvoll wie charakteristisch ausgebildet ist und das Gesicht, fern von der gewöhnlichen archaischen Ausdruckslosigkeit bei aller Alterthümlichkeit in den Formen nicht allein schön, sondern von zart und keusch veranschaulichter Trauer beseelt erscheint. An Echtheit des Archaismus dieser Statue zu glauben macht die schon erwähnte Wiederholung derselben im Museo Chiaramonti schwer; denn diese steht in Nichts hinter dem vaticanischen Exemplar zurück, und wir sind nicht berechtigt, das eine Exemplar für echt, das andere für nachgeahmt zu halten. Oder sollen sie beide Originale sein?

Ungleich größer ist die Zahl der nachgeahmt alterthümlichen Reliefe, von denen jedoch zunächst nur die am meisten besprochenen und durch ihren Gegenstand interessantesten hier kurz verzeichnet werden sollen, um sodann an ein paar einzelnen Beispielen die Eigenthümlichkeiten dieses hieratischen Reliefstils genauer zu betrachten.

Das größte Interesse dürfte der früher borghesische, jetzt in Paris befindliche, s. g. Altar der Zwölfgötter [118]), auch wenn er nicht dieses, sondern eine Dreifußbasis sein sollte, in Anspruch nehmen, der vielfach abgebildet ist, z. B. auch in Müllers Denkmälern d. alten Kunst 1, Taf. 12 u. 13. Nr. 43—45. Der dreiseitige Altar zerfällt in eine obere und eine untere Abtheilung. In der kleineren Abtheilung oben sind, stark und zum Theil verkehrt ergänzt, die zwölf großen Götter je zu zwei Paaren neben einander stehend gebildet (1. Zeus und Hera, Poseidon und Demeter; 2. Apollon und Artemis, Hephaestos und Athene; 3. Ares und Aphrodite, Hermes und Hestia); in der größeren Abtheilung unten finden wir je einen Dreiverein geschwisterlicher Göttinnen, die Chariten, Horen und Moiren. Die Nachahmung macht sich in diesem Relief besonders durch Übertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Steifheit in Stellungen und Bewegungen fühlbar, jedoch fehlen auch die Verschiedenheiten in der Formgebung nicht, auf die weiter unten besonders aufmerksam gemacht werden soll, und die sich, um dieses wichtige Kriterium auch hier noch einmal hervorzuheben, dadurch von jenen Differenzen der Formgebung in echt alterthümlichen Werken sehr bestimmt unterscheiden, daß sie auf dem unwillkürlichen Durchbrechen eines vollendeteren Formgefühls bei dem absichtlich in der Weise einer längst überwundenen Kunststufe arbeitenden

Nachahmers beruhen. So hat z. B. unser Bildner die steifen Zickzackfalten hangender Gewandzipfel als eine in die Augen springende Eigenthümlichkeit alter Kunst in sein Werk aufzunehmen nicht versäumt, während er die Hauptmasse mehrer Gewänder in durchaus fließenden Faltenlagen gearbeitet hat; so hat er die steifen Bewegungen der Arme beobachtet, aber das Nackte an den Torsen nicht dem gemäß, sondern ganz weich und zart behandelt; auch das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen ist nicht gewahrt.

Ein zweites ebenfalls interessantes Relief in der Villa Albani stellt sich dem Gegenstande nach neben das oben besprochene korinthische Puteal, indem es den Brautzug oder die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera darstellt [119]), abgeb. unter Anderem auch in Welckers Alten Denkm. 2, Taf. 1. Dasselbe schmückt drei Seiten eines vierseitigen Altars, an der vierten Seite fehlt das Relief, und das Erhaltene ist zum Theil (so ganz besonders die Figur des Dionysos) stark überarbeitet. Geleitet von Artemis, welche die Hochzeitsfackeln trägt und der sich am wahrscheinlichsten Tethis (wenn nicht Rhea) anschließt, schreitet das Brautpaar in festlichem Aufzuge dahin, Hera als Braut verschleiert und mit verschämt gesenktem Haupte. Ihr folgt als Bruder Poseidon, und den Zug, so weit er erhalten, schließen die Götter, welche dem neuen Haushalte Segen und Fülle bringen, Demeter (Brod), Dionysos (Wein) und Hermes (Heerdenreichthum). Auf der ersten Seite fehlt vor Artemis der den Hymenaeos spielende Apollon, von dessen Gewande ein Zipfel erhalten ist, sowie von einer auf Hermes folgenden Figur ein Arm, und die vierte Seite des Altars dürfte wenn nicht etwa die Weiheinschrift, die Horen enthalten haben, welche auch bei Peleus' und Thetis' Vermählung in mehr als einem Kunstwerk ihre Gaben darbringen. Die ungeschickte Vertheilung der Figuren auf die Seiten des Monuments, durch welche z. B. Braut und Bräutigam getrennt werden, zeigt wohl, daß das Relief nicht für diesen Raum erfunden worden ist, und damit stimmt der sehr verkünstelt archaistische Stil überein.

Unerklärt ist sodann bis auf den heutigen Tag ein im capitolinischen Museum befindliches bei Rom gefundenes Puteal [120]) mit zwei einander begegnenden Götterzügen, abgebildet auch in Müllers Denkm. d. alten Kunst 2. 18, 197. Über die Darstellung sei nur bemerkt, daß wir in denselben nicht einen aus religiösen Gründen handlungslos zusammengestellten Götterkreis, wie in dem borghesischen Zwölfgötteraltar, zu erkennen haben, sondern eine bestimmte mythische Handlung, deren Bedeutung aber freilich noch erkannt werden soll. Da offenbar keine der bisher aufgestellten Erklärungen das Rechte trifft, mag dem Monument an dieser Stelle durch die bloße Erwähnung genug gethan sein, um so mehr, da dasselbe, obgleich in strengeren Formen nachgeahmt als das albanische Relief, in kunstgeschichtlicher Beziehung von nur untergeordneter Bedeutung ist.

Durch einen ganz besonders auffallenden Synkretismus verschiedener Stilarten ausgezeichnet und bemerkenswerth ist ferner ein runder Altar mit drei Göttergestalten (Zeus, Athene und einer ungewissen Göttin), den Welcker aus der Cavaceppi'schen Sammlung in Rom in seiner Zeitschrift f. alte Kunst 1, Taf. 3. Nr. 11 herausgegeben hat.

Mehre andere hieratisch-archaistische Reliefe sind weder dem Gegenstande noch den Formen nach bedeutend genug, um hier einzeln verzeichnet zu werden,

und wir gehn deshalb zu der näheren Betrachtung zweier Beispiele von Reliefen späterer Nachahmung über, welche verglichen mit dem oben (Fig. 36) mitgetheilten Muster früherer Nachahmung den Unterschied der Manieren deutlich machen und die gröberen Merkmale der Unechtheit besonders fühlbar hervortreten lassen. Als ein erstes Merkmal dieser Unechtheit kann für beide Reliefe (Fig. 40 und 41), oder genauer gesprochen, für die einzelne Platte mit den delphischen Gottheiten (Fig. 41) und für die Hauptseite der dresdener Basis mit dem Raube des Dreifußes (Fig. 40) die beträchtliche Zahl von wenig variirten Wiederholungen [121]) gelten, da solche Wiederholungen derselben Darstellung eines Gegenstandes in der echten alten Kunst grade auf dem Gebiete des Reliefs unnachweisbar sind. Nicht als ob nicht gewisse Gegenstände von hervorragender religiöser Bedeutung oder besonderem poetischen Interesse in echt alter Kunst mehrfach gebildet worden wären, nicht auch als ob nicht in diesen Darstellungen gewisse Übereinstimmungen sich fänden, die schon der gleiche Gegenstand und die gleiche poetische Quelle fast nothwendig bedingt, aber diese Wiederholungen gleicher Gegenstände in echter alter Kunst stellen sich allezeit als entweder ganz originale oder wenigstens als durchaus frei variirte Compositionen dar, während die Wiederholungen in archaistischer Kunst als wenig modificirte Exemplare einer Composition erscheinen. Von diesem Unterschiede überzeugt man sich am schnellsten durch eine Vergleichung der Darstellungen des Dreifußraubes in echt alten Vasenbildern mit der Darstellung desselben Gegenstandes in archaistischen Reliefen, von denen ein Exemplar hiernächst folgt.

Die folgende Abbildung zeigt zwei Seiten eines dreiseitigen Marmorgeräthes im dresdener Museum, welches gewöhnlich als Candelaberfuß benannt wird, aber viel eher die Basis eines geheiligten Dreifußes von Erz gewesen sein wird, dergleichen im Alterthum als Weihgeschenke für erkämpfte musische Siege aufgestellt wurden [122]). Die Reliefbilder auf den Hauptflächen der Basis stellen, das erste nach allbekanntem Mythus den Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles, das zweite und dritte die durch Umwindung mit Taenien vollzogene Weihung eines Dreifußes (nicht des mantischen von Delphi) und eines Phanos (einer dicken Fackel mit einer Schale zum Auffangen der abfallenden Funken) dar, Gegenstände, deren Zusammenhang noch nachzuweisen bleibt.

Was aber den Stil anlangt, mit dem wir es mehr als mit dem Gegenstande zu thun haben, so finden wir den äußerlichen augenfälligen Beweis, daß die ganze Basis in später Zeit entstand, in den unter und über den drei Reliefen angebrachten Ornamenten, die nicht allein eine völlig freie, sondern sogar eine sinkende Kunstzeit, welche Überladung liebt, verrathen. Aber auch in den Reliefen selbst sind die Merkmale der Nachahmung und Manier sehr zahlreich. Sie offenbaren sich, um es mit einem Worte zu sagen, zunächst in dem völligen Mangel an Übereinstimmung und Harmonie, als dem Hauptmerkmal der Nachahmung, welches uns hier entgegentritt, mögen wir die Blicke richten auf die Stellungen und Bewegungen der Figuren, welche gezwungen steif bei Apollon und Herakles, affectirt in der weiblichen Figur der zweiten Seite, dagegen völlig frei und großartig in dem Priester daselbst sind; oder auf die Behandlung des Nackten, die hart bei Apollon und Herakles, weich und fließend an den Armen der genannten Frau erscheint; oder auf die Gewandungen, das steife Tüchlein auf Apollons Armen,



Fig. 40. Dresdener Dreifußbasis.

das zickzackartige Obergewand der Frau mit der Taenie, den großartig drapirten Mantel des Priesters; oder auf die Darstellung des Haares, in der Apollons Locken und der Bart des Priesters Gegensätze bilden. Aber auch jene affectirt zierliche Bewegung der wie im Tanzschritt auf den Zehen einhergehenden Figuren ist Nichts als eine sehr mangelhafte und durchaus manierirte Nachbildung des eigen-



Fig. 41. Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg.

thümlich gebundenen Rhythmus der Bewegungen echt alterthümlicher Kunstwerke. Endlich darf man auch die Oberflächlichkeit der Arbeit geltend machen, welche sich bei diesem, wie bei der Mehrzahl der unechten Werke von der fleißigen Durchbildung der echt alterthümlichen Werke stark unterscheidet. Weniger auffallend treten die Merkmale der Unechtheit in der zweiten Reliefplatte (Fig. 41) hervor, die eben deshalb als zweites Beispiel gewählt ist. Dieselbe ist wahrscheinlich das Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg, und stellt den Gott des Festes, Apollon von seiner Mutter Leto und seiner Schwester Artemis begleitet dar, wie ihm Nike den Becher füllt, was als ein ihm dargebrachtes Trankopfer aufgefaßt werden mag und ein auch bei anderen Gottheiten nachweisbares Motiv ist [123]). Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes (wie nur z. B. die wundervoll gearbeiteten Flügel der Nike) zu übergehen, besonders in der affectirten Zierlichkeit der Bewegungen und der Arbeit in den Gewändern zu erkennen, während der Umstand, daß die Gewandung des Apollon bereits zu einer großartig wirkenden Draperie benutzt und gesteigert ist, dem Geiste der echt alterthümlichen Werke eben so wenig entspricht, wie zur Zeit des Stiles, der hier nachgeahmt wird, die korinthische Bauordnung bereits bekannt war.

Es mögen diese beiden Proben des späten nachgeahmten Stils neben denen des früheren genügen; eine Vergleichung der beiderlei Musterstücke unter einander und beider mit den früher mitgetheilten echtalterthümlichen Werken werden Jedem die Verschiedenheit nicht nur eines originalen Stils und der nachahmenden Manier, sondern auch des Grades der Manierirtheit in älterer und jüngerer Zeit klar zu machen hinreichen.

SECHSTES CAPITEL.

Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst.

Aus der Reihe der Künstler, in deren Werken sich die Blüthe der alten Kunst entfaltet, treten drei Meister, Pythagoras von Rhegion, Myron von Eleutherae und Kalamis von Athen, obwohl sie, rein chronologisch gefaßt, mit jenen zusammenstehn, in ihrer Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Kunst als eine eigene Gruppe schon gemäß dem Umstande hervor, daß sie die einzigen sind, über deren persönliche Verdienste wir genauere Urteile der Alten besitzen, während diese persönlichen Verdienste der Art sind, daß sie die letzten Vorbereitungen der eigentlichen Kunstvollendung, die gleichwohl keiner dieser Meister ganz erreicht, darzustellen scheinen. Es ist möglich, daß die Sonderstellung, in der wir die genannten Künstler finden, nur aus der Beschaffenheit unserer Quellen abzuleiten ist, möglich, daß wir ihnen z. B. den großen Onatas von Aegina als vierten beigesellen würden, wenn wir über seinen Stil genauer unterrichtet wären als wir es sind; möglicher Weise aber entspricht der Platz, den sie in der Überlieferung einnehmen und den für sie nachgewiesen zu haben Brunns besonderes Verdienst ist, wirklich demjenigen, auf dem sie in der Entwickelungsgeschichte der Kunst standen, und jedenfalls müssen wir uns an die Quellen halten. In diesen ist freilich von einer gesonderten Zusammenstellung von Pythagoras, Myron und Kalamis nirgend die Rede, ja einzelne Zeugnisse geben sogar chronologische Daten, nach denen zwei der Meister einer weit späteren Zeit angehören, und über Phidias' Lebensende hinaus nicht allein thätig, sondern in der Blüthe ihrer Thätigkeit gewesen sein würden; allein diese Daten sind augenscheinlich unrichtig, und die innerlich begründete Zusammenordnung der drei Künstler wird sich auch chronologisch durchaus rechtfertigen lassen.

Pythagoras von Rhegion in Unteritalien heißt ein Mal Schüler des Klearchos aus derselben Stadt, den wir als Schüler des Dipoinos und Skyllis bereits früher kennen gelernt haben (oben S. 78 f.), in einer anderen derjenige eines sonst unbekannten Eucheiros von Korinth, der seinerseits wiederum Schüler der abermals unbekannten Spartaner Syadras und Chartas genannt wird. Beide Angaben können füglich neben einander bestehen, da mehr als ein bedeutender Künstler, so, um nur einen zu nennen, Phidias, bei mehreren Meistern nach einander in die Lehre gegangen ist; für Pythagoras' Chronologie hat aber nur die erstere Nachricht und auch sie nur bedingten Werth, während zwei feste Daten aus seiner selbstständigen Künstlerwirksamkeit, nämlich Ol. 73 (488—484) und Ol. 77 (472—468), den Schwerpunkt seines Lebens in die 70er Oll. verlegen. Möglich, daß er bis in die 80er Oll. hinein gelebt und gewirkt hat, unbedingt falsch aber ist das Datum Ol. 90 (420—416), welches Plinius für die Blüthe des Pythagoras angiebt; denn war derselbe Ol. 73 als selbständiger Künstler thätig [124]), also doch aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens 30 Jahre alt, so kann er das Jahr 420 mög-

licherweise als ein Greis von fast 100 Jahren erlebt haben, aber es ist barer Unsinn, seine Blüthezeit hierher zu legen. Pythagoras ist also ein Künstler der alten Zeit, wesentlich Zeitgenoß des Onatas von Aegina und der aeginetischen Giebelgruppen, und grade in dieser chronologischen Stellung wird seine Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Kunst einleuchten.

Unter Pythagoras' Werken kennen wir nur zwei Götterbilder, dasjenige eines Apollon im Kampfe gegen die Pythonschlange, das sicher kein Tempelbild war, sondern, soviel wir wissen, zum ersten Male eine Götterstatue für sich allein in lebendiger und bewegter Handlung darstellte [125]), und eine Nike, welche neben dem Sieger (Kratisthenes) auf seinem Viergespann in Olympia stand. Etwas zahlreicher sind die uns bekannten Heroenbilder des Pythagoras; er stellte in einer Gruppe den Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes dar, ferner Perseus, in welcher Situation ist allerdings nicht überliefert, wahrscheinlich aber doch als Bekämpfer der Medusa, und endlich einen hinkenden Philoktetes, „bei dessen Anblick der Beschauer den Schmerz in der unheilbaren Fußwunde mit zu empfinden glaubte", und dessen Hinken so meisterhaft ausgedrückt war, daß die Statue bei Plinius nicht als Philoktet, sondern schlechthin als „der Hinkende" uns überliefert ist. Daß trotzdem Philoktet gemeint sei, den ein Epigramm der Anthologie klagen läßt, der (hier nicht genannte) Künstler habe seine Leiden im Erze dauernd gemacht, ist zuerst von Lessing (Laokoon 2. Capitel) erkannt und seitdem allgemein angenommen. Zu diesen drei Heroenbildern gesellt sich eine Heroine, nämlich Europa auf dem Stier, zugleich neben der oben erwähnten Nike die einzige Statue eines Weibes von Pythagoras' Hand, von der wir Kunde besitzen. Den Rest der Werke dieses Künstlers bilden olympische Siegerstatuen, ihrer sieben an der Zahl, also die Hälfte aller Werke des Pythagoras, zugleich diejenigen, mit welchen er den größten Ruhm erwarb. Denn unter ihnen befand sich die Statue eines Pankratiasten, mit welcher Pythagoras Myron überwand, und die Statue des Lokrers Euthymos, welche der wortkarge Pausanias als besonders sehenswerth unter den hunderten von Siegerstatuen in Olympia hervorhebt. Und wenn Plinius angiebt, mit seinem Pankratiasten habe Pythagoras nicht nur Myron, sondern ein anderes seiner eigenen Werke, die Statue des (nicht einen anderen Künstler) Leontiskos übertroffen, so folgt daraus, daß auch diese Statue von hervorragender Vorzüglichkeit gewesen sein muß, da sie zu übertreffen sonst keine große Aufgabe war. — Zu den Athletengestalten kommt endlich auch das Porträt des thebischen Kitharoeden Kleon hinzu, welcher im langen und weitbauschigen Sängergewande dargestellt war, so daß in dessen Busen Jemand eine Summe Geldes verbergen konnte, deren Wiederauffindung nach langer Zeit der Statue den Namen des „Gerechten" eintrug.

Wenn wir nun, um ein Urteil über den Kunstcharakter des Pythagoras zu gewinnen, zunächst diese Werke überblicken, so ist zu bemerken, daß sie alle aus Erz gegossen waren, auf welches Material Pythagoras sich beschränkt zu haben scheint. Ist hierin eine wenigstens technische Einseitigkeit gegeben, so nimmt der Eindruck von der Beschränktheit des Kunstkreises bei Pythagoras zu, je genauer wir auf die uns von ihm bekannten Werke eingehn. Daß die Darstellung ruhiger Götterhoheit nicht seine Sache war, ergiebt sich schon aus dem, was oben erinnert ist; daß die Statue des Schlangenkämpfers den Apollon darstellte, war

offenbar das Untergeordnete, das Hauptgewicht fiel wie bei den Heroenbildern auf die Darstellung der bewegten Handlung und hier wie dort auf diejenige des nackten männlichen Körpers, in welcher bei den Athletenstatuen allein die Trefflichkeit bestanden haben kann. Dagegen scheint zarte Frauenschönheit Pythagoras weniger beschäftigt zu; es kann Zufall sein, daß wir nur die eine Nike und die eine Europa von ihm kennen, aber es wäre ein merkwürdiger, falls Pythagoras in der Darstellung von Frauen wirklich bedeutend gewesen wäre; auf die auf Kratisthenes' Viergespann neben dem Sieger stehende Nike fällt schwerlich das Hauptgewicht dieses Werkes, und ob bei der übrigens höchlich gelobten Gruppe der vom Zeusstier getragenen Europa das Mädchen und nicht etwa der trefflich gestaltete Stier den eigentlichen Gegenstand des Lobes ausmacht, können wir nicht sagen. Wie stark Pythagoras in der Darstellung der Gewandung war, ist ebenfalls ungewiß, daß er sich selten in ihr versuchte — außer bei den genannten Frauen nur noch bei dem Kitharoeden Kleon — lehren die Werke, und daß er die Nacktheit suchte, dafür werden wir noch einen besonderen Grund kennen lernen. Um aber den Ruhm seiner Athletenbilder recht zu würdigen, muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß solche nicht sowohl porträtähnlich, was das Gesicht anlangt, gebildet wurden, als es vielmehr die Aufgabe des Künstlers war, in ihnen die Kampfart, in welcher sie gesiegt, und die eigenthümlichen Wendungen im Kampfe, durch welche sie sich hervorgethan hatten, zur Anschauung zu bringen oder fein anzudeuten. Wenn wir dies festhalten werden wir begreifen, wie schöne Gelegenheit sich dem Pythagoras bot, in den von ihm gegossenen Statuen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern, Pankratiasten, Ringern, Wagenrennern die höchste Mannichfaltigkeit der Stellungen und Situationen zur Anschauung und dasjenige zu Geltung zu bringen, was ihn, wie wir sehn werden, unter Anderem auszeichnete: fein beobachtete Bewegung. Erhalten ist uns von Pythagoras' Werken direct keines, von Nachbildungen seines Hinkenden in Gemmen soll am Schlusse geredet werden. Wenden wir uns zunächst zu den Urteilen der Alten über diesen Kunstler, um zu sehn, inwiefern dieselben das Bild von seinem Kunstcharakter, das wir uns unfehlbar bereits aus seinen Werken abgezogen haben, bestätigen oder modificiren.

Pausanias begnügt sich in seiner gewöhnlichen Weise mit einem ganz allgemeinen Urteil, das aber, wenn er Pythagoras einen so tüchtigen Bildner, wie irgend einen andern nennt, doch sehr günstig lautet, und lobt, wie schon erwähnt, besonders seine Statue des Euthymos. Die große Tüchtigkeit des Pythagoras ergiebt sich denn auch aus seinem Siege über Myron, dessen ganze Bedeutung wir erst bei der Besprechung Myrons werden schätzen lernen. Sehr speciell dagegen ist Plinius' Urteil, jedoch bietet es dem Verständniß keinerlei Schwierigkeiten; Plinius sagt aus, Pythagoras habe zuerst Sehnen und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger gebildet. Dies „zuerst" haben wir so zu fassen wie in den meisten Fällen, wo es gebraucht wird; selten, vielleicht nie, dürfen wir es wörtlich nehmen und auf wirkliche allererste Erfindung oder Anwendung eines Neuen beziehn; meistens gilt der Ausdruck nur der ersten principiellen und durchgeführten Anwendung einer Neuerung, und nicht selten dürfen wir das Wort dahin verstehn, daß eine Neuerung bei dem und dem Künstler zuerst bemerkt und von der Kunstgeschichte beachtet wird. So auch hier; bei den aeginetischen

Giebelstatuen, deren Entstehungszeit mit der Blüthe des Pythagoras wenigstens ungefähr zusammenfällt, sind Sehnen und Adern auf's sorgfältigste ausgedrückt, ohne daß es grade wahrscheinlich — wenngleich immerhin möglich — ist, daß die aeginetischen Meister eine derartige Durchbildung der Körperoberfläche von Pythagoras oder aus seinen Werken gelernt haben, denn sonst würden sie ihm wohl auch in der Bildung des Haares gefolgt sein. In wie hohem Grade die Darstellung von Sehnen und Adern, der zu Liebe Pythagoras offenbar die Nacktheit suchte, zum lebendigen Naturalismus der Statuen beiträgt, lehren uns die Aegineten; die Darstellung der Sehnen aber, welche nur an den Extremitäten, und zwar an den Gelenken zur Geltung kommen kann, befördert noch insbesondere den Naturalismus der Bewegung der Glieder, oder macht die Bewegungen erst völlig naturwahr. Wie vortrefflich ordnet sich nun dieser Zug, der scheinbar nur einer feinen Detailbildung überhaupt zu gelten scheint, wie etwa die weitere Ausbildung des Haares, dem Bilde ein, das wir uns aus den Werken des Künstlers gemacht haben, in welchem Pythagoras als Meister lebendiger Bewegungen, erregter Situationen erscheint. Und dies Bild wird vollendet durch das am tiefsten greifende Urtel über den Künstler, welches Diogenes von Laerte (VIII. 47) uns bewahrt hat: Pythagoras sei zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen. Allerdings muß dies Urteil erst erklärt werden, doch werden dazu wenige Worte genügen.

Metrum heißt Maß und bedeutet das absolute Maß der Theile eines Ganzen in Rede und Bild, abgesehn von aller Bewegung; Symmetrie heißt folglich die Übereinstimmung des Maßes aller Theile, aus denen eine Composition besteht, mit einander und mit dem Ganzen, Ebenmaß, Gleichmaß. Rhythmus aber bezeichnet die Bewegung innerhalb eines organisch gegliederten Ganzen, die „Composition der Bewegung", wie Platon sehr richtig definirt (*τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη.* Legg. 665, a). So ist in der Poesie Metrum, Symmetrie das den Versen in ihren Theilen zum Grunde liegende Maß (Versfüße: Iambus, Daktylus u. s. w.), der Rhythmus aber liegt in der verschieden bewegten Zusammensetzung dieser Maßtheile, sei es z. B. zum daktylischen Hexameter, oder zum Pentameter, oder zu den verschiedenen Combinationen in den Chorstrophen der antiken Tragödie; in der Musik ist Metrum Takt, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w., der Rhythmus aber liegt in dem Bau der musikalischen Periode; in der bildenden Kunst endlich bezeichnet Symmetrie das übereinstimmende Maß aller Körpertheile, das Verhältniß des Kopfes zum Körper, der Arme zum Rumpf u. s. w. Rhythmus aber, oder die Composition der Bewegung ist die übereinstimmende Darstellung, die Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers. Dem Pythagoras also spricht Diogenes zu, daß er der Erste gewesen, der auf Symmetrie und Rhythmus bedacht gewesen, der Rythmus und Symmetrie mit größerem Fleiße angestrebt habe; daß er auf diesem Gebiete das Höchste geleistet habe, sagt der alte Zeuge nicht, was Myrons wegen wohl zu merken ist. Nun ist offenbar, daß dies Urteil unsere Vorstellung von Pythagoras vollendet; er ist der Künstler, welcher von feiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung in der Darstellung des menschlichen Körpers ausging, der diese feine Naturbeobachtung in sorgfältiger Durchbildung der Flächen des Körpers, noch mehr aber in der Wahrnehmung der richtigen Proportionen und in

derjenigen des durchgeführten Rhythmus lebendiger Bewegungen zur Geltung brachte. Mit welcher Meisterschaft, das mögen uns die Gemmen lehren, in denen wir Nachbildungen seines einen Meisterwerkes, des hinkenden Philoktet erkennen dürfen [126]). Die folgende Figur (42) zeigt ihrer zwei, die eine im berliner Museum (rechts), die andere (links), was den Rythmus anlangt, weit vorzüglichere früher im Besitz der Frau Mertens Schaaffhausen in Bonn, und von mir zuerst herausgegeben (Gall. her. Bildw. Taf. 24, Nr. 13). In der berliner Gemme sehn wir Philoktet, welcher, Bogen und Köcher in der Linken, vorsichtig einherschreitet, indem er, um den wunden, mit einer Binde umwickelten Fuß leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des schlimmen Fußes sind gut wiedergegeben; ungleich vorzüglicher aber ist dies der Fall bei der zweiten Gemme, und man wird sagen dürfen, daß auch bei ihrer genauen Betrachtung die Beschauer den Schmerz in dem vorgesetzten wunden Fuße mit empfinden werden. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erreicht, daß der Körper etwas mehr vorgebeugt erscheint als in der berliner Gemme, und auf dem gesunden Fuße elastischer getragen wird, während der Held sich durch zwei Stützen im Gleichgewicht hält. Während in der berliner Gemme durch den Rhythmus der Bewegung auch ein vorsichtig leises Heranschleichen an Etwas ausgedrückt sein könnte, ist in dem andern Stein diese Unklarheit durchaus vermieden und der Rhythmus des Hinkens in der feinsten Weise beobachtet.



Fig. 42. Der hinkende Philoktet nach Pythagoras von Rhegion.

Myron von Eleutherae in Boeotien nach Plinius, wird von Pausanias Athener genannt, was wohl nicht allein dadurch zu erklären ist, daß jene boeotische Grenzstadt sich Athen politisch anschloß, sondern auch dadurch, daß Myron allem Anschein nach den größten Theil seines Lebens in Athen wirkte, wie denn auch seine Schule sich in Athen fand, und wie er auf die attische Kunst neben Phidias den größten Einfluß ausgeübt hat. Über seine Zeit haben wir direct nur die eine Angabe bei Plinius, der ihn in die 90. Olympiade versetzt; daß diese sicherlich unrichtig und zwar völlig unrichtig sei, ergiebt sich aus seiner schon berührten Rivalität mit Pythagoras. Setzt man auch den Wettkampf mit jenem in Pythagoras' späteste und in Myrons früheste Zeit, so kommt man immer höchstens auf den Anfang der 80er Olympiaden, und die 90. Ol. als seine Blüthezeit ist bei ihm grade so verkehrt wie bei Pythagoras. Myron ist, wie Phidias, Schüler des Ageladas von Argos, aber ohne Zweifel beträchtlich älter, als jener und ganz unbestreitbar ein Meister, der noch innerhalb der archaischen Kunst, wenn auch nahe ihrer Grenze, stand. Das ergiebt sich aus mehr als einem Merkmal in seinen Werken.

Diese fallen unter vier Classen. Erstens Götterbilder, unter ihnen ein Holzbild der Hekate für Aegina, der vorletzte, von dem wir Kunde besitzen; es stellte die Göttin, die erst Alkamenes dreigestaltig bildete, in einfacher Gestalt dar; ferner zweimal Apollon, in welchen Situationen ist unbekannt, einmal Dionysos, wogegen eine

dem Myron beigelegte stieropfernde Nike einem anderen Künstler, Mikon dem Sohne des Nikeratos gehört und auf einen myronischen Poseidon, vollends einen solchen von Gold und Elfenbein, aus ganz unzulänglichem Grunde geschlossen worden ist [127]). Sodann kennen wir eine sichere und eine wahrscheinliche Gruppe; die sichere Zeus, Athene und Herakles, wohl Herakles Einführung in den Olymp darstellend, befand sich ursprünglich im Heratempel auf Samos, wurde von Antonius nach Rom gebracht und von Augustus, aber ohne den Zeus, dem er in Rom ein Tempelchen baute, zurückgegeben. Die unsichere, aber dennoch wahrscheinliche Gruppe bezeichnet Plinius mit den Worten: satyrum admirantem tibias et Minervam (einen Satyrn der Flöten anstaunt und eine Athene), welche man dahin erklärte, sie stelle dar den Marsyas, der die von Athene weggeworfenen Flöten begehrlich betrachte. Hiermit hat man eine von Pausanias auf der Akropolis von Athen gesehene Gruppe verwandten Gegenstandes, die aber Pausanias nicht als myronisch nennt und die auch schwerlich von Myron war, verbunden und mit diesen beiden Schriftstellen wieder mehre erhaltene Kunstwerke combinirt. Doch sind diese Combinationen zum Theil unsicher, zum Theile bereits widerlegt, und so müssen wir uns bescheiden, einstweilen auch dies Werk Myrons nicht näher zu kennen [128]). Zweitens Heroenbilder, nämlich außer dem eben erwähnten in der samischen Gruppe noch einmal Herakles in unbekannter Situation [129]), Perseus als Sieger der Medusa, den auch Pythagoras gebildet hatte, und der attische Stammheld Erechtheus, dessen Bild Pausanias sehr hoch stellt. Drittens Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen für Olympia und Delphi, von denen uns sechs namhaft gemacht werden, während Plinius deren noch mehre im Allgemeinen anführt. Unter diesen war der Läufer Ladas, von dem weiter unten genauer gehandelt werden soll, und zu diesen mag man auch den berühmten Diskoswerfer rechnen, von dem wir Copieen besitzen, nur daß derselbe schwerlich das Bild eines bestimmten Athleten und Siegers, sondern eine frei erfundene Darstellung des bedeutendsten Actes des Diskoswurfs ist, also ein Genrebild aus athletischem Kreise. Ob wir an dieses athletische Genrebild ein eigentliches, nämlich die Darstellung von Sägern anreihen dürfen, die neuerlich in einem Worte bei Plinius (pristae) erkannt worden sind, in welchem man bisher, allerdings mit zweifelhaftem Rechte, Seeungeheuer gesucht hat, steht wohl noch dahin und ist nach dem bisherigen Stande der Untersuchung nicht recht glaublich; ein anderes Genrebild, zugleich das einzige Marmorwerk unter Myrons Arbeiten, die Darstellung einer betrunkenen alten Frau ist neuerlich mit unzweifelhaftem Rechte Myron ab- und einem andern Künstler (Sokrates) zugesprochen worden [130]). Endlich viertens Thiere, namentlich die hochberühmte Kuh, von der wir schon als Kinder hörten, und vier Stiere, während ein Hund so gut wie die Seeungeheuer aus der Liste der myronischen Werke gestrichen ist [131]).

Das Material dieser Werke ist durchweg Erz; nur eines derselben, die Hekate war von Holz; von Seiten der Technik also erscheint Myron, der übrigens auch als berühmter Ciseleur in Silber genannt wird, nicht oder kaum vielseitiger als Pythagoras, auch er ist Erzgießer. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn es steht fest, daß alle Künstler, welche ausschließlich oder überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus und der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffen-

den, diejenigen, welche ihr Hauptstreben auf Darstellung des Geistigen in den Körperformen richteten, entweder Goldelfenbein oder Marmor vorzogen. Es liegt das, wie an einem anderen Orte weiter dargethan werden soll, darin, daß das Erz eine schärfere, der Marmor eine zartere Behandlung zuläßt. Demgemäß finden wir durch die ganze Kunstgeschichte das Erz von den dorischen Künstlern, den Marmor von den attischen vorgezogen, wenigstens von den Attikern, welche die geistig ideale Richtung der Kunst, die Attika eigen ist, vertreten. Gegenüber dieser geringen Vielseitigkeit in der Technik erscheint nun in Myrons Werken eine große Mannichfaltigkeit der Gegenstände; diese Mannichfaltigkeit müssen und wollen wir anerkennen, dennoch darf nicht verschwiegen werden, daß der Eindruck von derselben abnimmt, je genauer wir die Werke und die Berichte der Alten über dieselben betrachten. Von den Götterbildern Myrons wird keines mit besonderem Lobe erwähnt [132]; die Darstellung der Götterhoheit scheint schon hiernach sein Feld so wenig gewesen zu sein, wie das des Pythagoras, sicher leistete er auf demselben nichts Hervorragendes; Frauenschönheit scheint er so wenig dargestellt zu haben, wie sein Nebenbuhler aus Rhegion, denn wie jener nur die Europa und die Nike, hat Myron nur zweimal Athene dargestellt, deren Gestalt und Antlitz mindestens nicht schlechthin unter die Kategorie der weiblichen Schönheit fällt, und deren geistige Schönheit, das dürfen wir mit Zuversicht aussprechen, von Myron am wenigsten erreicht werden konnte. Daß Herakles, man mag ihn fassen wie man will, sich den athletischen Gestalten nähert, ist so unbestreitbar, wie daß in ihm kein hervorragendes geistiges Element liegt, durch welches er charakterisirt würde; sondern er ist der Heros körperlicher Tüchtigkeit; auch im Perseus, dem Medusensieger, kommt es mehr auf die Darstellung körperlicher Kraft und Gewandheit, als auf fein aufgefaßte geistige Stimmung, wie z. B. bei einem Achill, an. Von allen Heroenbildern Myrons erhält nur der eine Erechtheus ein Lob, welches wir freilich nicht controliren und auf einen bestimmten Vorzug beziehen können. Dagegen ruht Myrons Größe auf den Athletenbildern und den Thieren, und der Läufer Ladas, der Diskoswerfer und die Kuh, diese ganz besonders, nach Plinius' Zeugniß (Myronem ... bucula maxime nobilitavit) sind die eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes.

Aus dem Gesagten werden wir folgern, daß das Geistige in der Kunst, welches die Körperformen zu Trägern des seelischen Ausdrucks macht, und in welches die hervorragenden Meister der attischen Schulen den Schwerpunkt ihres Schaffens legten, nicht Myrons Sache war. Diese unsere Schlußfolgerung wird uns vollkommen und sehr nachdrücklich von Plinius bestätigt, welcher sagt, Myron, auf's äußerste auf die Darstellung des Leiblichen bedacht, habe die Bewegungen des Geistigen nicht ausgedrückt (corporum tenus curiosus *animi sensus non expressit*). Wenn aber nun die Idealbildnerei auf der Darstellung eines innerlich, im Geiste Erschauten und Empfundenen in entsprechender Form beruht, und die Form wesentlich nur zur Trägerin des Inneren, Seelischen und Geistigen im Menschen macht, so darf man, ohne mit dem Worte zu spielen, Myron nicht Idealbildner nennen, nicht um dessentwillen, daß er als attischer Künstler erscheint, den Hauptcharakter der attischen Kunst, wie sie Phidias und die Seinen ausprägten, den Idealismus oder eine ideale Tendenz in Myrons Werken nachweisen wollen. Denn nicht jede Abstraction von der realen Einzelerscheinung

des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit allem ihrem Zufälligen verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Natur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen. So in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatz zum Realismus darin, daß er, die Mängel und Zufälligkeiten, welche das normale Wesen verhüllen und beeinträchtigen, die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet. Und dies, grade dies und nichts Anderes hat Myron gethan, im höchsten Grade der Vollendung. Dahin lauten die directen und indirecten Urteile der Alten, und das finden wir in dem einen Werke des Meisters wieder, welches gute Copien uns specieller zu beurteilen erlauben. Prüfen wir zuerst die Urteile und Aussagen der Alten. Auf Myrons Kuh besitzen wir 36 Epigramme, aus denen wir für die Stellung, in welcher der Künstler das Thier gebildet hatte, fast Nichts entnehmen können, die aber alle darauf hinauslaufen, seine hohe Naturwahrheit und Lebendigkeit hervorzuheben, und die in verschiedenen Variationen die Möglichkeit der Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug zu preisen wissen. So verschieden aber auch diese witzigen Einfälle, die freilich an sich Nichts als eben dies, dennoch in ihrer Gesammtheit dem Charakter des Werkes nicht widersprechen können und deshalb nicht werthlos sind, ihr Thema variiren, eine Vorstellung klingt durch alle hindurch, ja ein Wort kehrt in mehren wieder, und dies Wort ist: lebendig, beseelt. Und dieses selbe Wort gebraucht Properz von den ehernen Stieren des Myron, die in Rom aufgestellt waren, mit demselben Worte wird in einem Epigramme die Statue des Läufers Ladas angeredet, von der sogleich das Nähere, und es ist nur eine weitere Ausführung desselben Urteils, wenn es bei Petronius heisst, Myron habe die Seele der Menschen und Thiere in's Erz eingeschlossen, denn das Wort, welches hier gebraucht ist, *anima*, bezeichnet das physische, animalische Leben im Gegensatze zum *animus*, dem geistigen Leben, welches Plinius dem Myron abspricht

Suchen wir zu erfassen, worin dies specifisch Lebendige der myronischen Statuen lag. Leben ist Bewegung, wo wir Bewegung sehn, empfangen wir den Eindruck von Leben. Nun sind am menschlichen Körper die Glieder, Arme und Beine allerdings das eigentliche Bewegende, die Träger und Darsteller der Bewegung im Kunstwerke, aber die Bewegung ist nicht auf die Glieder beschränkt, sondern sie reflectirt sich in dem wesentlich Bewegten, in dem Rumpfe, welcher den eigentlichen Sitz des Lebens, Herz und Lungen, umschließt, und in dem Kopf, von dem das Wollen und Bewußtsein der Bewegung ausgeht, und dem Gesicht, auf dem eben dies Wollen und Bewußtsein sich spiegelt, durch welches dasselbe Ausdruck gewinnt. Der Eindruck von Lebendigkeit, den wir von einer Statue empfangen, wird also von der Darstellung der Bewegung nicht allein in den Stellungen des Rumpfes abhangen, sondern davon, daß der Reflex der Gliederbewegungen auf die inneren Theile, auf Herz und Lungen und auf das Antlitz

beobachtet werde. Je heftiger die Bewegung, desto stärker der Pulsschlag, desto lebhafter der Athmungsproceß, der die Brust und den Leib hebt und senkt, der den Mund öffnet, die Nüstern bläht, desto gespannter der Ausdruck der Thätigkeit im Antlitz. Man werfe nur noch einen Blick auf die aeginetischen Giebelstatuen, namentlich die des westlichen Giebels, denn daß diejenigen des Ostgiebels — zumal der Sterbende — verschieden seien ist seines Ortes bemerkt; sie athmen nicht und ihre Gesichter sind ohne Ausdruck, deswegen leben sie nicht, und würden nicht leben, wenn sie auch noch viel heftiger bewegt wären, wenn der Rhythmus ihrer Bewegungen auch noch feiner durchgebildet wäre, wie wir dies etwa in den Werken des Pythagoras vorraussetzen dürfen. Und eben die Darstellung der Reflexe der Gliederbewegungen auf die inneren Theile und das Gesicht scheint es gewesen zu sein, wodurch Myron seine Werke lebendig erscheinen machte. Dafür bietet sich als erstes Zeugniß die Schilderung der Statue des Läufers Ladas. Dieser Ladas war ein argivischer Wettläufer, welcher sich bei einem langen Laufe (Dolichos) in Olympia derart überanstrengte, daß er in Folge dessen starb. Ihn hatte Myron in seiner wahrscheinlich später von Olympia nach Rom versetzten Statue gebildet im Momente der höchsten Anstrengung des Laufes, so als wolle er von der Basis springen und den Siegerkranz ergreifen, so, als ob der letzte Athem aus den leeren Lungen auf seinen Lippen schwebe. Man erfasse diese kurze Andeutung des Epigrammes wohl; nicht sowohl auf die Bildung der Lippen, oder wenigstens nicht allein auf die Bildung der Lippen kommt es bei ihm an; natürlich mußten diese geöffnet sein, als hauchte der Mund mit Gewalt aus, sondern vielmehr auf den anderen Theil der Beschreibung, daß der Athem aus den leeren Lungen auf die Lippen gedrängt sei. Dies zeichnet den Zustand, den wir: außer Athem sein nennen, wo die Weichen einsinken, die Brust sich senkt, der Mund wie nach Luft schnappend geöffnet ist. Und eben diese Darstellung der höchsten Energie im Athmungsproceß ist es, wodurch Myrons Ladas lebendig erschien, um derentwillen er mit „athmender, lebender Ladas" (*ἔμπνοε Λάδα*) angeredet wird, durch welche die Bewegung der Glieder im Laufe erst ihre eigentliche Bedeutung erhielt.

Wenn nun auch nicht eine ähnlich scharf ausgeprägte Darstellung der Athmungsfunction, was wenigstens zweifelhaft ist, so doch gewiß die höchste Lebendigkeit, welche, um Brunns Worte zu gebrauchen „auf dem scharfen Erfassen der Wechselwirkung aller Theile in einem einzigen Momente, in welchem die gesammte Lebensthätigkeit wie auf einen Punkt zusammengedrängt erscheint", kann man an den auf uns gekommenen Copien von dem zweiten Hauptwerke des Myron, dem Diskoswerfer erkennen, nur daß man sich für Myrons Stil ausschließlich an das fast unverletzte Exemplar im Palaste Massimi alle Colonne in Rom zu halten hat, welches die Abbildung Fig. 48 allerdings nur im Hauptsächlichen der Stellung, nicht in seinen stilistischen Eigenthümlichkeiten wiedergiebt [133]. Über die von Lukian (Philops. 18) kurz aber richtig charakterisirte, als höchstes Muster des ***distortum*** und ***elaboratum*** von Quintil. 2, 13, 8 gepriesene Stellung oder Handlung der Statue müssen hier wenige Andeutungen genügen. Es galt beim Diskoswurf, eine etwa 5 Pfund schwere metallene Scheibe in flachem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Zu dem Zwecke wurde dieselbe zunächst nach vorn im gestreckten Arm erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen, um aus dieser Lage



Fig. 43. Marmorcopie von Myrons Diskobol im Palast Massimi alle Colonne in Rom.

mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Conflict sind, in jenem Momente der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was unsere Bewunderung der Statue vorzüglich erregt; auf diese kunstvoll verschränkte und verschlungene Bewegung weist auch das lobende „distortum" Quintilians hin. Die andere Seite ist die wunderbare Durchführug der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt, und unter dem „elaboratum" Quintilians zu verstehn ist. Im Augenblick, wo der Diskos nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fuße vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuß ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs vorzutreten und seinerseits die Last des vornüberstürzenden Körpers aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muß dieser Fuß frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fußes schwebt und balancirt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskos hat den rechten Arm bis auf's äußerste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgezogen; derselben Richtung als der natürlichsten folgt auch der Kopf, dessen Lage man ganz mißverstehn würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell; hält der Werfer sein Geschoß nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Überblicken der Wurfebene verbessern. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm nach rechts herübergeschwungen und legt sich schwebend, nicht gestützt mit der Handwurzel auf den rechten Schenkel. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im großen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskos schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verläßt seine Lage und streckt sich balancirend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskoswerfers auf's höchste energisch bewegt und diese Bewegung ist im freiesten Rhythmus, man möchte sagen durch jeden Muskel durchgeführt. Der Kopf aber ist wenig individualisirt und fesselt nicht durch den Ausdruck geistiger oder gemüthlicher Thätigkeit, Begeisterung, Freude, sondern einerseits durch die feinen attischen Züge, andererseits durch einen gewissen Zug von Unschuld, der, wie Welcker sehr richtig bemerkt, an die strenge Zucht vieler Palaestriten im Gegensatze zur weichlicheren Jugend erinnert, während das streng und in der That noch archaisch gebildete Haar uns einen von den Alten überlieferten Zug von Myrons formellem Kunstcharakter vergegenwärtigt.

Und eben dieser weist uns auf wichtige Unterschiede zwischen der myronischen Kunst und der in vielem Betrachte so verwandten des Pythagoras hin. Pythagoras bildet das Einzelne besonders fein aus, nicht allein die Adern und Sehnen, sondern auch das Haar, welches Myron kaum sorgfältiger darstellte als das frühere Alterthum. Schwerlich wird Myron in diesem einen Punkte allein auf die Einzelbildung weniger Werth gelegt haben, es wird uns diese Angabe also dahin führen, anzunehmen, Myron habe, natürlich ohne die Richtigkeit des Details in Muskeln und Sehnen zu versäumen, welche wenigstens an dem Diskobol Massimi vollkommen schön ausgebildet ist, auf dessen Hervorbildung im Einzelnen weniger Gewicht gelegt, dasselbe dem Ganzen und Wesentlichen mehr untergeordnet als Pythagoras, so daß bei des Letzteren Werken der Beschauer leichter auf Adern und Sehnen aufmerksam wurde, als bei Myron, dessen Werke im Ganzen und als Ganzes wirkten. Wir können das freilich nicht nachweisen, denn von Pythagoras haben wir keine Werke, von Myron nur Nachbildungen, aber die Erwägung dessen, was das Alterthum bei dem einen und bei dem andern Künstler hervorhebt, kann unser Urteil doch sicher leiten.

Überhaupt dürfen wir wohl hoffen, ein klares und in sich harmonisches Bild des großen Künstlers vor uns zu haben, zu dessen Vollendung wir noch ein Urteil bei Plinius hinzufügen. Der erste Theil desselben: Myron hat zuerst die Wahrheit vervielfältigt, d. h. mannichfachere Gestalten und verschiedenere Situationen als seine Vorgänger in lebensvoller Naturwahrheit ausgeprägt, bietet dem Verständniß keine Schwierigkeiten. Vielmehr Kopfbrechen hat der zweite Theil jenes Urteils des Plinius gemacht, welches sich dem eben beleuchteten unmittelbar anschließt, und in welchem Myron in Beziehung auf Rhythmus über Polyklet erhoben wird. Es ist hier nicht der Ort, die Schwierigkeiten dieser Stelle und die Versuche zu deren Lösung darzulegen, wie dies an einem anderen Orte versucht worden ist [134]), hier bleibt nur zu sagen, daß sich als das Endergebniß des Urteils herausstellt: Myron hat die Naturwahrheit vermannichfacht und hat einen reicheren Rhythmus gehabt als Polyklet, der seinerseits in den Verhältnissen der Körper sorgfältiger und feiner war. So wird das Urteil beiden Künstlern gerecht und hangt in seinen beiden Hälften vollkommen zusammen, Myron schafft viele starkbewegte und mannichfache Gestalten aus verschiedenen Kreisen, Polyklet beinahe nur ruhig stehende und zwar überwiegend ruhig stehende Jünglingsgestalten. Wenn aber Rhythmus die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung ist, wie sollte da Myron in seinen Werken nicht mannichfacheren Rhythmus als Polyklet, der Meister genau studirter Proportionen, gehabt haben! Ja kaum ein Künstler hatte reicheren und mannichfaltigeren Rhythmus; die Darstellung eines von allen metrischen Fesseln so freien Rhythmus, wie ihn der Diskobol uns zeigt, ist nächst der Darstellung des Lebens die größte That Myrons und dasjenige, wodurch er seinerseits, wie Pythagoras durch die Naturwahrheit des Details und, wie wir gleich sehen werden, Kalamis durch die erste Ausprägung des seelischen Ausdrucks die höchste Vollendung der Kunst vorbereitet, die Kunst dazu reif macht, fortan Trägerin der reinsten und höchsten geistigen und sittlichen Ideen in der vollkommensten Form zu sein.

Kalamis wird freilich nirgend direct Athener genannt, aber als in Athen thätig und Lehrer eines attischen Künstlers, des Praxias, endlich nach dem Wesen

seines Stiles kann er als Attiker gelten. An festen Daten aus dem Leben und für die Chronologie des Kalamis haben wir eigentlich nur eines, nämlich daß er Rennpferde mit Knaben darauf arbeitete, die in Olympia neben dem von Onatas gemachten und von Hieron von Syrakus Ol. 78 (468—464) geweihten Viergespann standen, und zwar als mit zu Hierons Weihgeschenk gehörend. Nach einem schon einige Male hervorgehobenen Grundsatze, daß nämlich Bestellungen aus der Ferne an Meister auf der Höhe ihres Ruhmes, also im reiferen Alter, nicht an aufkeimende junge Talente, die erst zu einem gewissen Ruf gelangt sind, einzugehn pflegen, müssen wir dies Datum als ein solches aus dem höheren Mannesalter des Kalamis betrachten, was auch damit stimmt, daß wir kein sicheres viel späteres haben, wohl aber ein wahrscheinlich früheres [135]), Ol. 75. Denn daß Kalamis eine Statue arbeitete, die der Ol. 84. 3 (441) im höchsten Alter verstorbene, längst vorher berühmte Pindar weihte, braucht uns, wenn überhaupt, so doch nicht weit über jenes feste Datum hinauszuweisen, da wir nicht wissen, wann jene Weihung erfolgte; eine dritte Jahreszahl aber, welche auf die Thätigkeit des Kalamis bezogen worden ist, nämlich Ol. 87. 3 (429) als das Ende der großen Pest in Athen bezieht sich, wie das gleiche Datum in der Chronologie des Ageladas von Argos, auf die Weihung, nicht auf die Anfertigung eines Werkes von unserem Künstler, einen fluchabwehrenden Apollon nämlich. Es liegen demnach keine Gründe vor, die uns abhalten könnten, Kalamis Künstlerwirksamkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 70er Olympiaden zu setzen, wobei wir zugeben können, daß dieselbe sich bis in den Anfang der 80er Olympiaden erstreckte. Als Künstler dieser Zeit, als einen Meister des alten Stils bezeichnen ihn sowohl mehrere seiner Werke wie auch Urteile der Alten über seinen Kunstcharakter.

Von Kalamis' Werken wird uns eine ansehnliche Zahl genannt, welche einem ziemlich weiten Kreise von Gegenständen angehören; wir finden Götterbilder: zweimal Apollon, Zeus Ammon, den Pindar weihte, Hermes den Widderträger für Tanagra, Dionysos für dieselbe Stadt, einen jugendlichen Asklepios, eine ungeflügelte Siegesgöttin in Olympia, eine Erinnys in Athen, welche mit zweien anderen des Skopas zusammenstand, eine von Kallias deselbst am Aufgange zur Akropolis geweihte Aphrodite und endlich eine unter dem Namen Sosandra mehrfach erwähnte Statue, die sehr wahrscheinlich von der Aphrodite nicht verschieden war [136]); daran reihen sich ein Paar Bilder von Heroinen: Alkmene, Herakles' Mutter und Hermione, die Tochter der Helena; ferner arbeitete Kalamis die Statuen der betenden Knaben, welche die Agrigentiner als Weihgeschenk für einen Sieg in Olympia aufstellten, und endlich werden uns mehrfache Rosse mit Reitern und Viergespanne erwähnt, wovon wir die Rennpferde, die Hieron weihte, schon kennen. Als Material seiner Werke verwendete Kalamis theils Marmor, theils Erz, von dem die Mehrzahl der Thierdarstellungen und eine kolossale, 45' hohe Apollonstatue war, die Lucullus aus Apollonia am Pontos nach Rom schleppte; theils endlich Elfenbein und Gold, woraus der Asklepios in Sikyon bestand. — Erhalten ist uns von Kalamis kein verbürgtes Werk [137]); von seinem Hermes Widderträger (Kriophoros) dürfen wir auf einer Münze von Tanagra und in einer kleinen Marmorstatue der Pembrokischen Sammlung in Wiltonhouse (Fig. 44) Nachbildungen zu besitzen glauben [138]), welche, obwohl sie nicht in allen Einzelheiten übereinstimmen, doch im Allgemeinen ein Bild von dem Stile des Kalamis geben und

namentlich in der völlig ruhigen, steifsymmetrischen Composition der Figur diesem Stile wesentlich denselben Charakter des Archaismus verleihen, welchen wir aus der Statue des rindtragenden Hermes von Athen (oben Fig. 20) näher kennen gelernt haben. Demgemäß sind wir hauptsächlich auf Schlüsse aus den Gegenständen der uns angeführten Werke des Kalamis und auf einige, leider auch nur kurze und beiläufige Urteile der Alten über ihn angewiesen, wenn wir uns ein Bild von dem Charakter seiner Kunst entwerfen wollen. Vor allem müssen wir beachten, daß Kalamis' Werke in den bereits bei Kanachos und Kallon angeführten Stellen aus Cicero und Quintilian eine Stufe höher gestellt und weicher genannt werden als diejenigen dieser alten Meister, dagegen eine Stufe tiefer als die des Myron. Denn es ist in diesem Vergleich nicht allein die Anerkennung einer relativ höheren Vollendung als in der streng archaischen Kunst enthalten, sondern es wird zugleich Kalamis' kunstgeschichtliche Stellung im Allgemeinen innerhalb der alten Kunst bestimmt. Dies festgehalten giebt uns einen Maßstab und ein Mittel zur Würdigung und zum tieferen Verständniß der ferneren Urteile der Alten. Werfen wir sodann einen Blick auf die angeführten Werke des Künstlers zurück, so stellt uns ihre bedeutende Zahl Kalamis als einen fleißigen und fruchtbaren Künstler dar, während wir aus der Verschiedenartigkeit der Materiale und der Gegenstände das Bild einer vielseitigen Productionskraft gewinnen. Je weiter wir in das Einzelne eingehn, desto lebhafter muß der Eindruck dieser Vielseitigkeit werden; keiner der älteren Künstler hat eine so bedeutende Reihe von Götterbildern geschaffen, keiner sich an die Darstellung so verschiedener Göttergestalten gewagt; darf man freilich bei Kalamis' Dionysos und bei seiner Aphrodite nicht entfernt an die zarten und weichen Idealgestalten denken, welche die Schöpfungen einer weit späteren Zeit waren, darf man auch nicht glauben, daß Kalamis für jeden seiner Götter einen eigenthümlich entwickelten, persönlichen Idealtypus geschaffen habe, so liegt doch schon in dem sicher in reiferem Alter dargestellten Zeus Ammon, in den Apollonstatuen, die wie der unbärtige Asklepios in jugendlicher Männlichkeit gebildet sein mußten, es liegt in den Göttinnen neben den Göttern, in den reichlicher und weniger bekleidet zu denkenden Figuren allein innerhalb dieses Kreises eine Mannichfaltigkeit vor, welche von früheren und gleichzeitigen Künstlern, Onatas, Pythagoras und Myron nicht ausgenommen, nicht einmal angestrebt wurde. Und doch gesellen sich dazu noch die Heroinenstatuen, die Knabenbilder, die mehrfachen einzeln und in Zwei- und Viergespannen dargestellten Pferde nebst ihren Reitern und Lenkern, so daß neben jenen ersten Kreis der Gegenstände aus dem Idealgebiet sich ein anderer aus dem Gebiete des realen Lebens stellt, der allein ausgereicht haben würde, um das Leben eines anderen

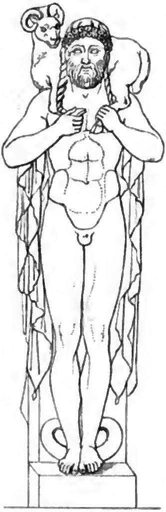


Fig. 44. Hermes Kriophoros nach Kalamis.

Künstlers auszufüllen und seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen. Vergißt man dabei nun nicht, daß Kalamis zu den alten Künstlern gehört, so tritt er uns in einer Bedeutsamkeit entgegen, welche ihn über die meisten seiner älteren Zeitgenossen erhebt. Von den Aussprüchen der Alten über Kalamis ist das, was Plinius berichtet, freilich nur nach einer Seite hin charakteristisch. Plinius erzählt nämlich, daß Kalamis' Pferde, so oft er dies edle Thier gebildet habe, immer unübertroffen dargestellt seien (semper sine aemulo expressi); auf ein Viergespann des Kalamis aber habe Praxiteles unter Beseitigung der ursprünglichen Statue einen neuen Wagenlenker gestellt, „damit Kalamis nicht in Menschenbildungen schwächer als in derjenigen von Thieren erscheinen möge". Offenbar aber war er dies nach dem Urteil des Praxiteles in der That, der Wagenlenker stand wirklich gegen die Rosse zurück, was uns angesichts des Hermes glaublich genug erscheinen mag, die Pferde aber waren so vortrefflich, daß erst ein neuer Lenker von Praxiteles' Meisterhand ihnen entsprach; einen anderen Sinn kann die ganze Geschichte bei Plinius nicht haben. „Damit aber Kalamis", fährt derselbe Plinius fort, „nun nicht wirklich in Menschendarstellungen geringer erscheine, nenne ich seine hochberühmte Alkmene." Der Widerspruch, welcher sich hier ergiebt, ist nur ein scheinbarer, welcher sich zu einer feineren Charakteristik des Künstlers auflöst, wenn wir die angeführten Werke genauer ins Auge fassen und die gebrauchten Ausdrücke erwägen. Den Wagenlenker, den Praxiteles beseitigt, weil er den Rossen nicht entsprach, haben wir uns fast gewiß als eine nackte athletische Gestalt zu denken, die Alkmene dagegen war eine Gewandstatue; der Vorzug einer Wagenlenkerstatue kann wesentlich nur in der vollendeten Richtigkeit und Schönheit der Körperformen bestehen, nicht in einem Geistigen, nicht im Ausdruck; bei einer weiblichen Gewandstatue aber kann von schöner Körperdarstellung nur in beschränktem Maße die Rede sein, während bei ihr grade das Moment zur Geltung und zum Vortrag kommen konnte, welches auch bei der Sosandra besonders hervorgehoben wird. In jener Schrift, in welcher Lukian von der Schönheit eines Mädchens dadurch eine Vorstellung geben will, daß er sie mit den berühmtesten Kunstwerken der größten Meister, eines Phidias, Alkamenes, Praxiteles, Apelles, Parrhasios vergleicht, wird neben diesen die Sosandra des Kalamis benutzt, an und für sich schon ein hohes Lob dieses einzigen archaischen Werkes in diesem Kreise. In Beziehung auf das Formelle wird das Wohlgeordnete und Schmucke in der Gewandung dieser verschleierten Figur hervorgehoben, von deren feinem Reize wir uns aus einigen archaischen Aphroditedarstellungen und den sogenannten Spesfiguren und etwa noch aus dem Relief der wagenbesteigenden Frau (Fig. 22.) eine Vorstellung machen können. An einer anderen Stelle rühmt Lukian das Rhythmische in der Stellung ihres Fußes und die Schönheit des Knöchels, d. h. doch den zart und fein gestalteten und bewegten Fuß [139]). Dieselbe Zierlichkeit und Anmuth, von der wir aus diesen Schilderungen ein Bild gewinnen, spricht allgemein Dionysios v. Halikarnaß im Gegensatze zu dem Ernsten und Erhabenen der Kunst des Phidias als Charakter des Kalamis an. Zu eben dieser Zierlichkeit und Anmuth aber war bei dem Wagenlenker so wenig Gelegenheit gegeben wie etwa bei dem Hermes; wenn aber Kalamis in seinen nackten männlichen Gestalten nicht allein gegen die bekleideten weiblichen, sondern auch gegen die Thierdarstellungen, namentlich diejenigen von Pferden zurückstand, so erscheint

er darin als ein Mitglied der alten Schule der Bildnerei, welche bei allem soliden Streben nach gesundem Naturalismus in der Darstellung des menschlichen Körpers dennoch befangen und von einem gewissen conventionellen Typus beherrscht war, bei den Thiergestalten aber, die bei weitem nicht so typisch ausgeprägt waren wie die Menschengestalt, mit größerer Freiheit dem eigenen Formgefühle folgte. Um das Bild von dem Kunstcharakter des Kalamis zu vollenden haben wir nun aber noch ein Mal auf seine Sosandra und das was Lukian von derselben sagt zurückzukommen. Von den anderen zur Vergegenwärtigung der Schönheit der Panthea angezogenen Kunstwerken werden einzelne besonders schöne Theile und Züge, von dem einen die Nase, von dem andern der Wangenumriß, von jenem der Nacken, von diesem die Zeichnung der Brauen u. s. w. hervorgehoben. Nicht so von der Sosandra; von ihr heißt es vielmehr: „Sosandra und Kalamis mögen unser Idealbild mit keuscher Schämigkeit schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewußt wie das der Sosandra.“ Welch ein Lob! Für den Ausdruck keuscher Scham wird gegenüber allen den Kunstwerken der vollendeten Kunst auf dies eine archaische Erzbild zurückgegriffen. Uns diesen Ausdruck und den ganzen feinen Reiz der in ihm erwachenden Seele zu vergegenwärtigen verweist Friederichs (Bausteine S. 36 f.) auf die archaistische sogenannte Penelopestatue (oben S. 175 f.), Brunn aber (Künstlergeschichte I. S. 130), wie mir scheint überaus glücklich, auf die Köpfe der Maler vor Rafael, einen Perugin und Francia, denen man noch Fiesole und alte deutsche Meister mit ihrer unübertrefflichen Holdseligkeit beifügen könnte. Einen solchen feinen Ausdruck des Gesichts und des Geistigen in den Zügen finden wir aber bei Kalamis zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, und das, was dieser große Künstler durch diese Neuerung errang, scheint um so bedeutender, je mehr grade der seelische Ausdruck im Gesichte dasjenige ist, was bisher und auch noch bei seinem Zeitgenossen Myron ganz besonders gegen die Darstellung der Körperformen so sehr zurückstand, so daß in diesem Geltendmachen des seelischen Elements, in diesem Anbahnen des Idealismus das dem Kalamis specifisch Eigenthümliche und der Mittelpunkt seiner Bedeutsamkeit für die Entwickelung der Kunst zu liegen scheint.

So stehn wir denn auf der Schwelle der ersten großen Blüthezeit der Kunst. Bevor wir dieselbe jedoch überschreiten, wenden wir noch einmal den Blick zu einer kurzen Übersicht über den bisher durchmessenen Weg zurück. In der Einleitung zum fünften Capitel ist die eben besprochene Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnet worden, welche auf das früher betrachtete Zeitalter der Anfänge und Erfindungen gefolgt ist. Es werden nicht viele Worte nöthig sein, um diese Bezeichnung zu rechtfertigen. Alle technischen Erfindungen gehören dem früheren Zeitraume an, dem späteren blieb nur ihre Vervollkommnung und ihre ausgedehntere und kühnere Anwendung. Alle Gegenstände der bildenden Kunst, vom Götterbilde herab bis zur Darstellung der Thiere, — denn auch diese findet sich unter den Werken des Dipoinos und Skyllis und ihrer Schüler, — und mit Einschluß der in den Kreis der Kunstübung wenigstens aufgenommenen athletischen Siegerstatuen hatte ebenfalls die vorige Periode eingeführt, und auch hier blieb der zuletzt besprochenen nur die Entwickelung und Ausbil-

dung. Endlich in Beziehung auf die Locale der Kunsübung sahen wir in der vorigen Epoche die Kunst sich langsam von einzelnen Stätten großer Erfindungen und erster Übung an andere Orte verbreiten, wo sie vielfach, wie in Argos, Sikyon, Athen eine handwerksmäßig, zünftig geübte Kunst vorfand, während wir im Laufe der 60er und 70er Olympiaden, wenn wir die schriftlichen Nachrichten mit den Monumenten zusammenhalten, so ziemlich ganz Griechenland in den Kreis eines individuell entwickelten Kunstbetriebes aufgenommen finden. Die Grenzen der Ausbreitung der Kunst finden wir also am Schlusse unserer Periode technisch, gegenständlich, örtlich ziemlich erreicht, der folgenden Zeit blieb wesentlich nur die Erhöhung der Thätigkeit und des Schaffens sowie die Vertiefung in sich selbst. — Suchen wir uns das Gesagte etwas genauer zu begründen. Von einer erneuten Aufzählung der Locale kann abgesehen werden, wir wenden demgemäß unsere Aufmerksamkeit zuerst der materiellen Technik zu. In Beziehung auf diese ragt besonders der Erzguß hervor, den die frühere Zeit nur zu einzelnen Figuren in Lebensgröße und von ruhiger Haltung zu verwenden wußte, während ihn die Kunst der zuletzt besprochenen Periode auf Kolosse, auf ausgedehnte Gruppen und auf Werke von der complicirten Stellung des myronischen Ladas und Diskoswerfers anwendet, und dadurch ihre technische Meisterschaft auf diesem Gebiete bekundet. Gegen diese wachsende neuere Technik tritt die älteste der Holzschnitzerei so sehr in den Hintergrund, daß wir sie bei den Künstlern der 60er und 70er Olympiaden nur noch einzeln und zwar fast zuletzt angewendet sahen; auch die Goldelfenbeinbildnerei, die wir aus der Verbindung der Metallarbeit mit der Holzschnitzerei hervorgehn sahen, wird in diesem Zeitraume weit weniger betrieben als im vorhergehenden, welchem ihre Erfindung und im folgenden, welchem ihre Vollendung angehört. Nur die Marmorsculptur erhält sich neben dem Erzguß in ausgedehnterer Anwendung, und Werke, wie die aeginetischen Giebelstatuen, um nur diese zu nennen, beweisen, daß auch die Bearbeitung des Marmors selbst in der Hand von Künstlern, denen sonst der Erzguß gemäßer war, äußerlich zu vollständiger Meisterschaft gelangte. Hand in Hand mit der fortschreitenden Ausbildung der materiellen Technik und mit der zunehmenden Leichtigkeit in Überwindung der materiellen Schwierigkeiten geht das Streben nach Vollendung der Form, an der alle Künstler dieses Zeitraums, jeder auf seine Weise, betheiligt sind, ein Streben, welches bei aller Energie, welche uns in dem raschen Fortschritt des kurzen Zeitraums entgegentritt, doch nirgend zu Übereilung und Überstürzung treibt, sondern von der echt griechischen Maßhaltung gezügelt, jene hohe Solidität der Arbeit, jenen Fleiß hervortreten läßt, der den Werken noch in unseren verwöhnten Augen wie in denen der späten antiken Kunstkritiker einen Reiz verleiht, dem sich kein nur irgend mit Kunstgefühl begabter Mensch entziehen kann.

Gehen wir über zur Betrachtung der Gegenstände. Völlig Neues wird auch hier nicht eingeführt, und doch sind die Unterschiede gegen den früheren Zeitraum sehr bedeutend und sehr fühlbar. Sowie die statuarische Kunst am Götterbilde begonnen hatte, so fanden wir dieselbe in der vorigen Periode auch fast allein auf das Götterbild beschränkt, nur ganz einzelne Künstlerporträts und ebenso nur verhältnißmäßig wenige Athletenbilder reihen sich in statuarischer Ausführung den Götterbildern an, die Heroenkreise namentlich sind noch auf das Relief beschränkt, und die Thierbildungen sind noch nicht zu selbständigen Aufgaben der

Kunst geworden. In dem zuletzt besprochenen Zeitraum dagegen finden wir die statuarische Kunst auf alle Objecte ausgedehnt, neben den Göttern treten Heroen, Menschen, Thiere in freien Rundbildern und Rundbildergruppen auf, ja die statuarische Ausführung scheint grade in dieser Zeit die Reliefbildnerei in den Hintergrund gedrängt zu haben. Je mehr nun grade das Götterbild als der älteste, typisch gewordene Gegenstand der Kunst dem Herkommen, als Gegenstand der Verehrung religiöser Befangenheit Raum ließ und Macht gab über den freischaffenden Genius des einzelnen Künstlers, desto befreiender für die Kunst mußte es sein, als sie sich mit ihrer Haupttechnik, der Darstellung der Statue und der Statuengruppe in Kreise wendete, bei denen von religiöser Scheu, künstlerischem Herkommen und populärem Vorurteil entweder gar nicht, wie bei Menschen und Thieren, oder doch in weit geringerem Maße die Rede ist, wie bei den Heroen. Es ist so oft gesagt und auch wohl in unseren Betrachtungen genugsam hervorgehoben worden, daß die Kunst am älteren Götterbilde zunächst nur materiell erstarkte, an der Darstellung der Thiere und Menschen aber zur Freiheit und zur Individualität sich erhob, daß Ursache vorliegt, nach der Wiederholung dieses Satzes auch noch darauf hinzuweisen, wie die zur Freiheit durchgedrungene Kunst sich alsbald in ihrem Sinne auch des Götterbildes bemächtigt; wie denn sicher Pythagoras in seinem Schlangentödter Apollon, vielleicht Myron in seiner die Flöten wegwerfenden Athene, und Kalamis in seiner Aphrodite Sosandra Götterbilder schaffen, die nicht Tempelbilder und außer directem Zusammenhang mit dem Cultus waren, und zum Theil in freihandelnder Thätigkeit so auftraten, wie man bis dahin nur Heroen zu bilden gewagt hatte. Wenn Etwas, so bezeichnet dieses die Sprengung dessen, was man die hieratischen Bande der Kunst genannt hat, der Fesseln und Hemmungen, die von Seiten der Religion direct oder indirect der Entwickelung der Kunst angelegt waren.

Was endlich den Stil im engeren Sinne des Wortes, d. h. die Behandlung der Form anlangt, so haben wir zunächst die wesentlich in unsere Periode fallenden stufenweisen aber allgemeinen Fortschritte zu wirklicher Schönheit zu bemerken. Diese Fortschritte lernen wir sowohl aus den schriftlichen Quellen wie aus der Vergleichung der Monumente kennen, welche beiderlei Quellen unseres Wissens in den bisherigen Betrachtungen genugsam beleuchtet sein dürften, um uns hier einer resümirenden Betrachtung zu überheben. Nur in Beziehung auf die Urteile später Kenner und Kritiker unter den Alten, in Beziehung auf die Urteile, die z. B. in den mehrerwähnten Reihenfolgen des Quintilian und Cicero, von Kallon und Kanachos bis Myron, oder in den Worten Lukians über Hegias und Kritios, liegen, sei noch einmal bemerkt, daß wir Ursache haben, sie als Aussprüche durch die ganze spätere Kunst verwöhnter und etwas blasirter Männer zu betrachten, damit wir uns nach den Ausdrücken, die alten Kunstwerke seien hart und starr, nicht zu einer zu geringen Schätzung derselben verleiten lassen. Gelten doch selbst die Werke eines Myron noch nicht für vollkommen schön, noch nicht für vollkommen naturwahr, werden doch als solche erst die Arbeiten des Polyklet von Cicero anerkannt und auch diese noch mit der Beschränkung, ihm erscheinen sie vollkommen schön, so daß man sieht, daß vielen seiner Zeitgenossen und der großen Menge auch diese Werke gegenüber der raffinirten Schönheit der späteren noch als streng, zu streng erschienen. Das beste Gegengewicht gegen den Eindruck,

den wir aus diesen Urteilen empfangen, liegt in der Betrachtung der Monumente deren Reize wir anerkannt haben, ohne ihre Strenge und Herbheit oder die Unterschiede zu verkennen, die zwischen ihnen und den Schöpfungen der höchsten Blüthezeit stattfinden.

Nächst diesem Fortschritt zur Formenschönheit, an dem die ganze Kunst betheiligt erscheint, wäre hier nochmals an die örtlichen Verschiedenheiten der Entwickelung zu erinnern. Wir haben aber diese Unterschiede attischer, aeginetischer, sicilischer Kunstwerke bereits oben scharf ins Auge zu fassen gesucht, so daß hier wesentlich nur deswegen auf diesen Gegenstand nochmals zurückzukommen ist, um davor zu warnen, daß wir mit unseren Urteilen und Unterscheidungen uns nicht überstürzen. Wohl mögen wir die Differenzen im Auge behalten, wohl mögen wir streben bei dem allmählichen und grade in unserer Zeit wieder recht lebendigen Wachsen unseres Denkmälervorraths aus den verschiedenen Localen der Kunst auf dasjenige recht scharf zu achten, was in den verschiedenen Monumenten eines Ortes Gemeinsames, Übereinstimmendes, was in den Monumenten verschiedener Orte Verschiedenes, Gegensätzliches liegt; aber wir sollen nicht glauben bereits jetzt die nöthigen Elemente zu abschließendem Urteil und zu einer abgerundeten, ins Einzelne gehenden Charakteristik in Händen zu haben. Das ist ganz sicher nicht der Fall, kann schon deshalb nicht der Fall sein, weil, wie wir gesehen haben, wir aus den verschiedenen Orten je nur ein Werk oder deren ein paar besitzen, deren Eigenthümlichkeiten zu verallgemeinern, als Charakterzüge der ganzen örtlichen Entwickelung zu betrachten wir uns schon deshalb hüten müssen, weil grade im Laufe unserer Periode neben dem allgemeinen und örtlichen Stil sich der persönliche der einzelnen Künstler schärfer und schärfer entwickelt. Es läugnet wohl Niemand, daß wir noch nicht im Stande sind, selbst die von den Alten am bestimmtesten unterschiedenen Stilarten der aeginetischen und der attischen Werkstatt in ihrem ganzen und vollen Wesen nachzuweisen, geschweige für die ganze ältere Kunst wirklich vollendete Unterscheidungen des Ionismus und Dorismus durchzuführen. Mit der pointirten Verallgemeinerung gewisser augenfälliger Merkmale ist hier sicher weniger gewonnen, als mit dem unbefangenen Aufsuchen der Merkmale selbst. Und so mögen wir hier vor Schnellfertigkeit bewahrt bleiben und in dem erhebenden Glauben an den nie endenden Fortschritt der Wissenschaft nicht ermüden, Steine zu dem Bau heranzutragen, den vielleicht unsere Söhne, vielleicht erst unsere Urenkel zum Ganzen zu gestalten fähig sein werden.

Anmerkungen zum zweiten Buch.

1) [S. 61.] Vgl. Welcker, Der epische Cyclus II. im Register unter: Kunstwerke.

2) [S. 62.] Die ältere Litteratur über die Kypseloslade s. bei Müller, Handb. §. 57, 2, eine vollständige Übersicht über dieselbe bis auf die neueste Zeit in meiner Abhandlung über diesen Gegenstand in den Abhandll. der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften, philol. histor. Classe Bd. IV. S. 591 ff., auf welche ich mich wegen der Begründung dessen, was ich im Text als Resultat meiner Untersuchungen hingestellt habe, berufen muß. Man wird es mir nicht als Überhebung anrechnen, wenn ich hier berichte, daß der ehrwürdige Ruhl, der mir seine Restaurationsarbeit persönlich brachte, sich für überwunden erklärte, daß Schubart in einer Anzeige meiner Arbeit in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. 1865. S. 639 dieselbe als einstweilen abschließende bezeichnet, eine Ansicht, welche auch Ritschl, Kl. philol. Schriften I. S. 797. Note**) theilt. Was bisher ganz vereinzelt gegen meine Darlegungen hingeworfen ist, kann ich als unerheblich übergehn.

3) [S. 67.] Pind. Ol. 13, 21. Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 3 ff. Bei dem Zweifel, welcher über die Auslegung dieser Worte Pindars besteht, wird es erlaubt sein, die Vermuthung auszusprechen, die Erfindung der Korinther habe darin bestanden, daß sie das (wie das Tempelchen auf dem Ocha, Mon. d. Inst. III. tav. 37 es zeigt) in ältester Zeit nach allen vier Seiten abfallende Tempeldach zweiflügelig nach den Langseiten abfallend herstellten, wodurch zuerst die Adlergiebel entstanden und der Tempel im eigentlichen Sinne eine Façade erhielt. Das ist etwas Anderes als was Bröndstedt (Reisen und Untersuchungen 2, S. 156) annahm, der auf die bloße Verdoppelung des Giebels durch Verwandlung des templum in antis oder prostylos in einen amphiprostylos rieth; und grade was Welcker mit Recht als Anlaß der Sage verlangt, eine auffallende, schöne Erscheinung scheint mir meine, im Übrigen gewiß höchst einfache Ansicht darzubieten. Jedenfalls, glaube ich, müssen wir uns auf dem Gebiete des Architektonischen halten, um die Erfindung der Korinther zu bestimmen; daß dieselbe in irgend einer Art den plastischen Schmuck der Giebelfelder angehe, kann ich nicht anerkennen, auch nicht Brunn, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. 1868. II. S. 456 gegenüber.

4) [S. 67.] An die in Etrurien, namentlich aus caeretaner Gräbern zu Tage gekommenen zahlreichen Nachahmungen grade der ältesten als korinthisch zu betrachtenden Vasenbilder welche neuerlich W. Helbig in d. Ann. d. Inst. 1863 p. 210 sqq. (Imitazioni di vasi Corintii) zusammengestellt hat, sei hier nur beiläufig erinnert.

5) [S. 68.] So in dem ältesten und besten Zeugnisse, dem Herodots, mit dem einige Andere übereinkommen (m. Schriftquellen Nr. 263, 264, 269, 270); andere Quellen nennen ihn Samier (s. a. a. O. 265–268). Vgl. noch Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 29, der übrigens irrthümlich von Erz- anstatt von Eisenlöthung des Glaukos redet.

6) [S. 69.] Diese falsche Vorstellung hegte Müllers Handbuch §. 311, 2 und §. 436, 1. Die homerischen *λέβητες* und *κρητῆρες ἀνθεμόεντες* (s. m. Schriftquellen Nr. 205–207) sind gewiß ähnlich ornamentirt zu denken und die *κνώδαλα, ὅσ' ἤπειρος τρέφει ἠδὲ θάλασσα* am Kopfschmuck der Pandora b. Hesiod (Schriftquellen Nr. 209) dürften eben so gut den *ζωύφια* (vgl. *ζωδάρια*, wenn das nicht menschl. Figuren waren) des Glaukos entsprechen, wie die homerischen *θρόνα* (*ἄνθη*, vgl. N. Rhein. Mus. XXIII. S. 238 Note 50) den *φυτάρια* desselben.

7) [S. 69.] Die Hauptschriften über die Chronologie der alten Künstlerschule von Samos sind: Thiersch, Epochen S. 181 ff., Note 94, Müller, Handb. §. 60, Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 31 ff., Urlichs im N. Rhein. Mus. X. S. 1 ff., dagegen wieder Brunn, Künstlergeschichte 2, S. 380 ff., Bursian in Jahns Jahrbb. 1856, 1. Abtheilung, S. 509 ff., endlich Brunn in dem

schon früher genannten Aufsatze: Die Kunst b. Homer u. s. w. S. 29, und meine kunstgeschichtl. Miscellen in d. Berichten d. k. sächs. Ges. d Wiss. 1868. S 68 f.

8) [S. 69.] Fabelhaft habe ich diese Apollonstatue genannt in Beziehung auf die famose Geschichte ihrer Entstehung an zwei getrennten Orten. Es ist bereits Vieles über die Geschichte dieser Statue, welche die aegyptischen Priester Diodor aufgebunden haben, geschrieben, aber Nichts, was, selbst unter der Voraussetzung des aegyptischen Gestaltenkanons, die getrennte Verfertigung zweier Hälften einer der Länge nach getheilten Statue denkbar machte. Es sei denn, daß man dasjenige geltend machen wollte, was Urlichs im N. Rh. Mus. X. S. 15 zur Erklärung der Fabel aufstellt, das Bild nämlich sei nach einem gemeinsamen genauen Modell an verschiedenen Orten nur ausgeführt worden. Das macht die Sache allerdings denkbar, aber das hebt zugleich den ganzen Sinn der Stelle Diodors und der Behauptung auf, diese getrennte Arbeit der beiden Hälften des Bildes, die nachher genau an einander paßten, sei vermöge des aegyptischen Kanons möglich gewesen. Denn nach gemeinsamem Modell kann man jede Statue stückweise an getrennten Orten ausführen. Ich habe oben (S. 36) nachgewiesen, daß auch die wörtlich geglaubte Sage von Daedalos' Reise nach Aegypten für aegyptische Einflüsse auf die griechische Kunst Nichts beweise; auch die Annahme der Nachricht Diodors über die Statue des Theodoros und Telekles als wörtlicher Wahrheit beweist um so weniger für die aegyptischen Einflüsse auf die griechische Kunst schlechthin, je bestimmter Diodor selbst ausspricht: diese beiden Künstler machten diese Statue nach einer in Aegypten, aber in Hellas durchaus nicht gebräuchlichen Manier (*τοῦτο δὲ τὸ γένος τῆς ἐργασίας παρὰ μὲν τοῖς Ἕλλησι μηδαμῶς* (niemals) *ἐπιτηδεύεσθαι* Diod. 1, 98). Vergl. Müller-Schöll, Mittheilungen aus Griechenland S. 32.

9) [S. 70.] Vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. Ausg. v. Friederichs II. S. 145 nnd für den Orient I. S. 183, sowie was daselbst angeführt ist.

10) [S. 71.] Siehe Urlichs, N. Rhein. Mus. X. S. 28.

11) [S. 71.] Siehe über diese Werke das Genauere bei Urlichs a. a. O. S. 25 f.

12) [S. 72.] Siehe Welckers Ep. Cyclus 2, S. 534.

13) [S. 72.] Siehe Urlichs a. a. O. S. 23.

14) [S. 74.] Als „das mit Sicherheit zu nennende älteste Beispiel von solchen Giebelstatuen“ betrachtet sie auch Welcker, Alte Denkm. I. S. 12.

15) [S. 75.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 42.

16) [S. 76.] Im Anhange seines Buches über Skopas' Leben und Werke S. 219 ff. Ihm hat Brunn in der Abhandlung über die Kunst b. Homer u. s. w. S. 46 f. opponirt.

17) [S. 77.] Cedren. Comp. Hist. p. 322 B., m. Schriftquellen Nr. 327. Daß *σμάραγδος* nicht der bei uns so heißende Edelstein sei ist eine bekannte Thatsache: wenn man unter diesem Namen im Alterthum allerlei grüne Gesteine, Aquamarin, Beryll und auch Glasfluß begriff, so scheint es möglich, daß ein Späterer auch grünen Marmor (verde antico) unter diesem Namen verstanden hat, desgleichen im Alterthum auch aus peloponnesischen Fundorten bekannt war. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 49 vermuthet schlechtweg Lychnites anstatt Smaragdes.

18) [S. 77.] Von Brunn, Künstlergesch. I. S. 45 f.

19) [S. 78.] Bei Pausan. V. 17, 1 liest man *ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ*, in welchem letzten Worte Andere den corrupten Namen des Ageladas vermutheten, für welchen Brunn denjenigen des Dontas vorschlug. Nachdem aber Schubart im Philol. XXIV. S. 574 in einer Stelle des Plutarch Poplic. 19, wo *ἀνδριὰς ἁπλοῦς καὶ ἀρχαϊκὸς τῇ ἐργασίᾳ* verbunden ist, eine völlig genügende Parallele zu *ἁπλᾶ ἔργα* beigebracht hat, glaube ich, daß man dies Wort wird stehn lassen müssen. Denn auch Kaysers Bemerkung im N. Rhein Mus. V, S. 349, die Concinnität des Satzes, in welchem folgt: *τὰς δὲ ἐφεξῆς .... ἐποίησεν Αἰγινήτης Σμίλις* erfordere auch im ersten Satztheil einen Künstlernamen, ist kaum zutreffend, denn man kann logisch durchaus richtig verbinden: jene Werke sind alterthümlich einfach, diese aber von dem und dem namhaften Meister.

20) [S. 78.] S. Beulé, Monnaies d'Athènes p. 364; für den Apollon siehe auch Müller-Wieselers Denkmäler der alten Kunst II. Nr. 126 und vgl. für beide Figuren und über die

Frage, wie sie auf attische Münzen kommen, Wieseler, der Apollon Stroganoff u. d. Apollon v. Belvedere, Götting. 1861 S. 78 ff.

21) [S. 80.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 26 ff., und, in Erwiderung gegen einige neuerlich aufgestellte entgegenstehende Behauptungen, in der Abhandlung über d. Kunst b. Homer u. s. w, S. 43 f., dem ich mich durchaus im Resultat anschließe. Das aus der Erbauungszeit des lemnischen Labyrinths hergenommene Argument ist freilich durch Urlichs, N. Rhein. Mus. X. S. 20 erschüttert, aber das zweite, welches sich auf die Zusammengehörigkeit der Horen in Olympia mit Werken der Schüler von Dipoinos und Skyllis gründet, muß ich für kräftig halten. Sollte aber auch dieses sich in der That bestreiten lassen, so bleibt immer noch die Geschichte der Goldelfenbeinbildnerei, in der, wie ich im Texte zu zeigen versuche, Smilis grade nur hier seinen richtigen Platz findet. Wie durchaus Nichts die Notiz über Genossenschaft des Daedalos verfängt, muß Jedem klar werden, der mit unbefangenem Blicke die Angaben prüft, welche auch Dipoinos und Skyllis, Klearchos von Rhegion und Endoios von Athen zu Schülern und Genossen oder Söhnen des Daedalos machen.

22) [S. 80.] Über die Chronologie des Gitiadas handeln besonders Welcker, Kleine Schriften 3, S. 533 ff., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 86 f., 114 f., Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1856, 1. Abth., S. 513, und Allg. Encyclop. I. Bd. 68, S. 260 ff., sowie Brunn abermals in der mehrgenannten Abhandlung über d. Kunst b. Homer u. s. w. S. 49 f. So sehr ich Bursian beipflichte, wenn er sich gegen die Brunn'sche Datirung des Gitiadas früher aus Ol. 81, jetzt aus Ol. 79, 3 als dem berichtigten Datum des Endes des 3. messenischen Krieges, erklärt, so wenig kann ich ihm in dem Argumente beistimmen, durch welches er die Existenz des Tempels der Athene Chalkioikos als des Werkes von Gitiadas, aus Ol. 23, 4 erweisen will, und das jetzt auch Brunn a. a. O. mit denselben Gründen zurückweist, die ich für die richtigen halte.

23) [S. 81.] Siehe Koner in Köhnes Numismat. Zeitschrift 1845, S. 2—6 und vgl. O. Jahn de antiquissimis Minervae simulacris Atticis, Bonn 1866 Taf. 3. Nr. 5 mit p. 19.

24) [S. 82.] Vergl. zur Chronologie des Bathykles Brunns Künstlergeschichte 1, S. 52 f. und was er von älteren Schriftstellern anführt; auch Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 410.

25) [S. 82.] Über die Reconstruction des amyklaeischen Thrones schrieben in neuerer Zeit Pyl in der Archaeol. Zeitung 1852, Nr. 43 und 1853, Nr. 59, der eine allerdings abenteuerliche und technisch unmögliche Construction machte, wie dies Bötticher das. 1853, Nr. 59 nachwies, und Ruhl ebendas. 1854, Nr. 70, welcher Marmor als Material annahm und die relativ wahrscheinlichste Gestalt des Bauwerks nachwies.

26) [S. 82.] Über die Anordnung der Bildwerke am amyklaeischen Thron siehe die ältere Litteratur bei Müller, Handb. §. 85, 2; dazu kommen die Arbeiten von Brunn im N. Rhein. Mus. V, S. 325 ff., Pyl in der Arch. Zeitung 1852, Nr. 37 ff.. 1855, Anzeiger Nr. 75; Bötticher und Ruhl a. a. O.

27) [S. 85.] Als ein zweites datirtes Denkmal dieser Zeit galt das weiterhin zu behandelnde s. g. Harpyienmonument von Xanthos, dessen Entstehung Welcker in Müllers Handb. §. 90* vor Ol. 58. 3 (545 v. uns. Zeitrechnung) angesetzt hat. Gegen dieses Datum habe ich Einspruch erhoben in der Zeitschrift für die Alterth. Wiss. 1856 Nr. 36 und für einen späteren Ansatz Zustimmung gefunden bei Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 420 und Friederichs, Bausteine z. Gesch. d. griech. röm. Plastik S. 45 und in s. Ausgabe der Schnaaseschen Kunstgeschichte II. S. 160. Auch Lübke, Gesch. d. Plastik S. 94 stimmt nur scheinbar nicht zu; denn wenn dieser a. a. O. S. 87 das von mir angesetzte Datum für die Metopen v. Selinunt, 600 v. Chr. zu alt findet und dafür 550 setzt, so kann es nur Druckfehler sein, wenn er das Harpyienmonument „etwa aus der Spätzeit des VII. Jahrhunderts“ datirt. Liest man dafür, was gewiß gemeint ist: aus der Spätzeit des VI. Jahrhunderts, so stimmt das ebenfalls mit meinem Ansatz überein.

28) [S. 86.] Es freut mich für diesen Ansatz die Zustimmung von Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 16 gefunden zu haben, während Lübke (s. Note 27) um ein halbes Jahrhundert tiefer herabgehn zu müssen glaubt. Bursian (Allg. Encyclop. a. a. O. S. 408) darf ich wohl

auch als mit mir übereinstimmend betrachten, obwohl er ein bestimmtes Datum nicht ausspricht.

29) [S. 86.] Die Publicationen der selinuntischen Monumente siehe bei Müller, Handb. §. 90, 2. Meine Zeichnungen sind nach den farbigen Abbildungen in Serradifalcos Antichità della Sicilia, Vol. 2, Tav. 25 26. gemacht, deren Treue in den Hauptsachen durch die seitdem verbreiteten Gypsabgüsse verbürgt wird.

30) [S. 86.] An den Gypsabgüssen im leipziger Museum gemessen sind die Platten innerhalb des Rahmens 107 cm. hoch, aber von nicht ganz gleicher Breite, die Heraklesmetope 107 cm., die Perseusmetope 116 cm. breit.

31) [S. 88.] Siehe die Nachweisungen bei Welcker, Epischer Cyclus 1, S. 409 f., und in Müllers Handb. §. 411, 4. Die Zugehörigkeit einer dritten Platte, bei Serradifalco a. a. O. tav. 27., ein Viergespann oder ein von zwei Reitern begleitetes Zweigespann in voller Vorderansicht darstellend, zu den beiden anderen Metopen ist mir, wie Bursian, Allg. Encyclop. a. a. O. S. 408 Note 67. einigermaßen zweifelhaft, während Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 14 sie unbedenklich mit den beiden andern Platten zusammenstellt. Lübke a. a. O. S. 85 ff. schweigt ganz von ihr.

32) [S. 88.] Es verdient bemerkt zu werden, daß der Raummangel noch in der unten als Fig. 61 a abgebildeten Parthenonmetope zu einer ganz ähnlichen widernatürlichen Verkürzung des linken Vorderbeines des Kentauren geführt hat.

33) [S. 90.] Derselbe ist in dem Hause eines Hrn. Demetrios Manusakis aufgefunden und bisher allein publicirt von Conze und Michaelis in den Annali dell' Inst. XXXIII. p. 34 sq., tav. d'agg. C., wonach eine Seite bei Lübke a. a. O. S. 88 als Fig. 29 wiederholt ist, außerdem besprochen von Friederichs bei Schnaase, Kunstgeschichte II. S. 151 und von Bursian, Encyclop. a. a. O. S. 408.

34) [S. 91.] Vgl. Bursian a. a. O. S. 411, Conze und Michaelis a. a. O., W. Vischer in den Nuove Memorie dell' Instituto p. 399, der mit Recht zwei Typenreihen, die eine mit herabhangenden, die andere mit im Ellenbogen erhobenen Armen unterscheidet. Von der uns hier allein interessirenden ersteren sind die Exemplare in Marmor (von denen in Bronze ist hier abzusehn): 1) von Thera, ungenügend abgeb. in Müller-Schölls Archaeol. Mitth. aus Griechenland Taf. IV. Fig. 6; nach dem Gypsabguß in Berlin besprochen von Friederichs, Bausteine S. 5 f.; 2) von Naxos, im Theseustempel in Athen, unedirt, vgl. Kekulé, d. ant. Bildw. im Theseion Nr. 322; 3) von Orchomenos, abgeb. b. Conze u. Michaelis a. a. O. tav. d'agg. E. vgl. p. 79 sq.; 4) von Megara, unedirt, s. Bull. d. Inst. 1861. p. 44; 5) ein Kopf einer ähnlichen Figur ist durch Lord Elgin in London, unedirt, s. Vaux, handbook to the antiquities in the Br. Mus. p. 119. Nr. 251, Welcker Alte Denkm. S. 399. Dazu kommt 6) unser teneisches Exemplar.

35) [S. 94.] Newton, Discoveries at Halicarnassus, Knidus and Branchidae. Atlas Vol. I. pl. LXXIV u. LXXV, für die originale Situation der Statuen pl. LXXVI, für die Inschriften pl. XCVII, Text Vol. II. part. II. p. 503 sqq. Eine ganz unbrauchbare frühere Abbildung nach den Antiquities of Jonia Vign. 2. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I. Nr. 33, eine etwas bessere, aber auch noch ungenügende in der Archaeol. Zeitung VIII. Taf. 13.

36) [S. 96.] Vgl. auch Newton a. a. O., Text p. 549 und Friederichs b. Schnaase, Kunstgesch. II. S. 158.

37) [S. 96.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. III. tav. 34. vgl. Ann. 1841. p. 317; b. Clarac, Musée des sculptures II. pl. 116 A. B., Texier: Déscript. de l'Asie Mineure II. pl. 112—114.

38) [S. 98.] Herakles mit Triton ringend z. B. Gerhard, Auserl. Vasenbl. II. Taf. 111. und die ferneren Denkmäler, welche das. S. 95 Note 12 verzeichnet sind. Der Charakter der Bewegungen aber an dem Herakles des Reliefs von Assos findet sich noch nicht in Vasen wie z. B. Gerhard a. a. O. Taf. 95. 96, sondern erst in den ungleich entwickelteren der Classe, welche z. B. durch folgende, auch der besonderen Stellung nach vergleichbare Vasenbilder vertreten ist, Gerhard a. a. O. Taf. 94, 102, (aber auch 105), 111, 113, Etrusk. und Campan. Vasenbb. Taf. D. u. a. m.

39) [S. 98.] So Bursian, Allg. Encyclop. a. a. O. S. 392, Friederichs bei Schnaase, Kunstgesch. II. S. 126 und Bausteine u. s. w. S. 9 ff., Lübke, Gesch. d. Plastik S. 61.

40) [S. 98.] Siehe den Nachweis der Litteratur und der Abbildungen b. Friederichs, Bau-

steine u. s. w. S. 20, der auch den Reliefstil richtig beurteilt, und nur hätte vermeiden sollen, seine Bemerkungen als generelle anszusprechen, da sie z. B. auf die Metopen von Selinunt, deren Hochrelief unter anderen Bedingungen steht, nicht zutreffen, obwohl Fr. sich Mühe giebt, dies zu erweisen.

41) [S. 99.] Siehe über denselben Welcker, Alte Denkm. I. S. 430, der auch seinerseits diesen Kopf zu den Monumenten rechnet, „welche unverkennbar der ältesten Periode, aus welcher Marmorwerke sich erhalten haben, wirklich und nicht blos scheinbar angehören."

42) [S. 101.] Vgl. über Alles was sich auf diese Statue bezieht Welcker, Kleine Schriften z. griech. Litteraturgesshichte I. S. 91 ff.

43) [S. 104.] Eine vollständige Uebersicht über alle dem Zwecke dieses Werkes gemäß übergangenen Künstler bieten meine Schriftquellen. Die im Texte erwähnten Künstler sind daselbst unter Nr. 482—484, 499 zu suchen. Hinzuzufügen ist Alxenor v. Naxos, s. im Text S. 144 u. vgl. Friederichs, Bausteine S. 30, Anm. zu 22.

44) [S. 104.] Vergl. für die Chronologie des Ageladas die schönen und tiefeingreifenden Untersuchungen Brunns, Künstlergeschichte I, S. 63 ff., mit deren Resultat sich Bursian a. a. O. einverstanden erklärt, und die neuerdings noch eine Verbesseruug erhalten haben in Brunns mehrgenanntem Aufsatze: die Kunst bei Homer u. s. w. S. 49. Das an das Ende des 3. messenischen Krieges geknüpfte späteste Datum des Ageladas rückt nach den Untersuchungen von Krüger (histor.-philol. Studien S. 156) von Ol. 81. 2 auf Ol. 79. 3 zurück, und ich muß Brunn zugestehn, daß wir, um dies späteste Datum zu beseitigen, kaum noch des Auswegs bedürfen, den ich im Rhein. Mus. XXII. S. 123 ff. vorgeschlagen hatte, indem ich nachwies, daß die Statue, um die es sich bei diesem Datum handelt, füglich Nichts als eine Copie nach Ageladas sein könne. Wenn aber andererseits Brunn zugiebt, ich habe für meine Ansicht „ganz annehmbare Gründe" vorgetragen, so sehe ich nicht ein, warum wir sie aufgeben sollten, weil wir ihrer chronologisch nicht mehr durchaus bedürfen. Meine Gründe sind zunächst rein sachliche; beseitigen sie nebenbei ein Datum aus dem Leben eines Meisters, dessen andere Daten weit früher fallen, so kann das keinesfalls schaden.

45) [S. 104.] S. meinen in Note 44 angeführten Aufsatz.

46) [S. 105.] Brunn, Künstlergeschichte I, S. 74.

47) [S. 106.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 144 f. Note, O. Müller, Kleine Schriften II. S. 540 ff., Brunn, Künstlergeschichte I, S. 74 f., Urlichs im N. Rhein Museum X. S. 8, Bursian in Fleckeisens Jahrbüchern 1856, 1, S. 512, und Allg. Encyclopaed. Sect. I. Bd. 82 S. 412. Brunn, die Kunst b. Homer u. s. w. S. 32 ff. und m. Kunstgesch. Miscellen Nr. 3 in d. Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissensch. 1868 S. 70 ff.

48) [S. 108.] Siehe das Nähere in Brunns Künstlergeschichte I, S. 77, und in Urlichs' Chrestomathia Pliniana p. 326.

49) [S. 108.] Eine ausgeführte Zeichnung desselben ist in den Specimens of ancient sculpture der Society of Dilettanti I. Taf. 5.

50) [S. 109.] Vgl. meine Kunstgeschichtlichen Miscellen Nr. 4 a. a. O. S. 77.

51) [S. 110.] In Ol. 60 ff. setzte den Kallon Thiersch, Epochen S. 143. Note, in 60—65 O. Müller, Handb. §. 82. 2, vgl. dessen Aeginetica p. 100 sq., in Ol. 66 Sillig, Catal. artif. p. 130, in die 60er Oll. Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 414. In die 70er Oll. dagegen versetzte ihn Brunn, Künstlergesch I. S. 85 und genauer hat er seine Daten berechnet in der Abhandlung über die Kunst b. Homer u. s. w. S. 48. (geb. 64. 1, Schüler 69. 1, noch thätig 79. 3). Die im Texte aufgestellte Ansicht über die Chronologie dieses Künstlers habe ich näher begründet in Nr. 4 meiner kunstgesch. Miscellen a. a. O. S. 75 ff.

52) [S. 110.] Vgl. meine kunstgesch. Miscellen Nr. 5 a. a. O. S. 82 ff.

53) (irrig 52) [S. 112.] Ganz als Erfindung und Fabel kann man diese „schwarze Demeter" allerdings wohl nicht betrachten, wie dies Preller, Demeter u. Persephone S. 160 f. thun wollte; was aber von der Reproduction einer uralten, verlorenen Mißgestalt dieser Göttin berichtet wird, beurteile ich nicht anders als Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 493 f. und kann nicht glauben, daß, wie Bursian Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 414 sagt, es scheine, daß der Künstler in diesem Bilde „die Schwierigkeiten eines durchaus unkünstlerischen, gradezu

abenteuerlichen Typus, den er aus religiösen Gründen nicht ganz aufgeben durfte, in glücklicher Weise überwunden" habe.

54) [S. 112.] Ähnlich ist eine in den Annalen des Instituts für archaeol. Corr. v. 1853 tav. d'agg. O. und in der Revue archéol. nouv. série V. pl. 8 Nr. 3 abgebildete Terracotte, welche aber gleichwohl kaum als Nachbildung von Onatas' Werke, am wenigsten als stilgetreue zu gelten braucht.

55) [S. 112.] So nicht allein Schelling in s. Anhange zu Wagners Bericht über die Aegineten S. 171, sondern auch Welcker, Alte Denkm. I. S. 37. In dem Sinne, den ich für den richtigen halte, beurteilt auch Brunn, Künstlergesch. I. S. 94 den Ausspruch des Pausanias.

56) [S. 113.] Die s. g. Schlangensäule auf dem Atmeidan in Constantinopel, deren in neuerer Zeit stark angewachsene Litteratur von Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 414 verzeichnet ist. Hinzuzufügen ist Welcker, Griech. Götterl. II. S. 811 ff., Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 64 f.

57) [S. 114.] In Ol. 70 setzt den Endoios Brunn, Künstlergesch. I. S. 100 und kämpft für dies Datum wieder in s. Abhandlung über die Kunst bei Homer u. s. w. S. 44 f. besonders gegen Urlichs, der in s. „Skopas" S. 246, wie nicht minder Bursian in der Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 404 ein wesentlich höheres Alter des Endoios statuirt, wie in etwas unbestimmterer Weise auch Welcker, Kleine Schriften III. S. 516 ff. Ich glaube, daß sich weder für die eine noch für die andere Datirung bisher bestimmt beweisen läßt, aber eben so sehr, daß die Forschung über die geschichtliche Entwickelung der attischen Palaeographie noch keineswegs zu so sicheren Ergebnissen geführt hat, daß das angebliche Alter der Endoiosinschrift, ohne Zweifel einer der ältesten, die wir aus attischen Boden besitzen, als feststehend betrachtet werden könnte. Dies giebt in seinen neuesten Äußerungen, wenn gleich mit Einschränkung, auch Brunn zu.

58) [S. 115.] Gegen Brunns (Künstlergesch. I. S. 106 f.) Ansetzung des Aristokles, von dem die Grabstele ist, in Ol. 80, hat sich mit guten Gründen Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXIII. S. 514 erklärt. Die inschriftlichen Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 354—356.

59) [S. 119.] Um nicht eine ganze Reihe von Noten zu geben, fasse ich hier Alles zusammen, was zur Ergänzung des im Texte Gesagten nöthig scheint. Stackelberg machte seine Entdeckung in Betreff der Münze und des Reliefs in s. Gräbern der Hellenen S. 33—35 (1835) bekannt und fand das Jahr darauf Welckers Zustimmung, s. jetzt dessen Alte Denkm. II. S. 213 ff. Friederichs veröffentlichte seinen schönen Fund der schon von Winckelmann als vorzügliche Werke altgriechischen Stils gewürdigten Statuen in Neapel in der Archaeol. Zeitg. v. 1859 S. 65 ff. und ist auf dieselbe zurückgekommen in s. „Bausteinen" S. 31 ff. (vgl. auch Schnaase, Kunstgesch. II. S. 162 f.) Friederichs fand allgemeine und wohlverdiente Zustimmung, nur Lübke (Gesch. d. Plast. S. 98) ignorirt noch 1863 den wichtigen Fund und redet sehr dürftig über die beiden altattischen Meister, und Bursian ist der Einzige, der öffentlich (Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82 S. 419) die Richtigkeit von Friederichs Entdeckung bestreitet. Ihm hat nicht nur Friederichs selbst (Bausteine a. a. O. S. 34) geantwortet, sondern auch Michaelis, Arch. Zeitung 1865. S. 13. und nicht minder Benndorf in den Annali d. Inst. XXXIX. (1867) p. 311 f., woselbst er p. 304 ff. die florentiner Statuen zuerst bespricht und über die neapolitaner eine Reihe sehr feiner und eindringlicher Bemerkungen macht. Auch die Ergänzungen dieser Statuen hat B. zuerst (a. a. O. p. 313) genau verzeichnet. In älterer Zeit und gegenüber der Münze und dem Relief schwankte man, ob man diese Monumente auf die Gruppen aus der altattischen Zeit oder auf eine angebliche Wiederholung des Gegenstandes von Praxiteles zurückführen sollte, welche letztere seitdem durch Urlichs (Archaeol. Ztg. 1861. S. 144) aus Plinius' Text beseitigt worden ist, während eine vierte Wiederholung, die Plinius dem ganz unbekannten Antignotos beizulegen scheint, durch Benndorf (a. a. O. p. 306) auch so gut wie abgethan ist und die neapolitaner Statuen die Alterthümlichkeit des Vorbildes erweisen. Darüber, ob dies die Gruppe von Antenor oder von Kritios und Nesiotes sei, spricht keiner bestimmt ab, die Zurückführung der neapolitaner Statuen auf Antenor und der florentiner auf Kritios aber hat Benndorf (a. a. O. p. 322 sq.) versucht. — Über meine Abbildung Fig. 14 will ich nur noch bemerken, daß sie, was den Harmodios anlangt, nach den vorhandenen Publicationen (Mus. Borbon. VIII. 7. Clarac. 870, 2203 A. Mon.

d. Inst. VIII. 46. 4) wiederholt ist, was den Aristogeiton betrifft, dagegen nach einer Zeichnung nach dem Gypsabguß in Berlin. Diese mußte ich anfertigen lassen, weil, seltsam genug, die Statuen noch nirgend, weder in den Originalen, noch in Abgüssen, noch in Abbildungen in der richtigen Gruppirung zusammengestellt sind, wie ich sie zusammengestellt habe, wobei ich die Ansicht von rechts nach links (wie in der Münze) wählen mußte, um den besser erhaltenen Harmodios nicht durch den stärker restaurirten Aristogeiton und seine Chlamys zu verdecken.

60) [S. 119.] Vgl. m. Schriftquellen Nr. 927 d. e. u. d. daselbst in Anm. citirte Litteratur.

61) [S. 124.] Die ältere Litteratur über die Aeginetengruppen ist verzeichnet in Müllers Handb. §. 90. 3, neuerdings ist hinzuzufügen: Welcker, Alte Denkm. I. S. 30 ff., mein Aufsatz in der Zeitschr. für d. Alt. Wiss. 1856. Nr. 51 f., Brunn: über das Alter der aegin. Bildwerke in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. phil. hist. Classe 1867. Mai. Friederichs „Bausteine" u. s. w. S. 46 ff., wo in den Noten S. 60 ff. Manches aus der älteren Litteratur ausgezogen ist, endlich meine kunstgesch. Miscellen Nr. 6 u. 7. in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 84 ff. und Brunn, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. 1868. II. S. 448 ff.

62) [S. 125.] Von Friederichs a. a. O. S. 50 f. u. 60 f. und Brunn in seinem Katalog der Glyptothek S. 75 und in dem zuletzt in Note 61 angeführten Aufsatze. Meine Opposition in Nr. 7 meiner kunstgeschichtlichen Miscellen kann ich angesichts der Thatsachen, daß die Umstellung den Maßverhältnissen der Statuen nach möglich ist und daß die Gruppe durch die Umstellung höchlich gewinnt, nicht in aller Schärfe aufrecht erhalten, wobei ich mich der Brunn'schen, nicht der Friederichs'schen Motivirung der knieenden Lanzenkämpfer anschließe. Nur das Eine, was ich auch im Text betont habe, halte ich jetzt noch fest, nämlich daß die knieende Stellung der Lanzenkämpfer von dem Künstler nicht frei gewählt, sondern ihm durch den Zwang des Raumes, den er noch nicht zu überwinden wußte, aufgenöthigt worden ist.

63) [S. 127.] Wegen der Ergänzungen muß auf den Brunn'schen Katalog der Glyptothek verwiesen werden; in den in Fig. 16 gegebenen Figuren ist nur der schon von Andern (Jahn, Bull. d. Inst. 1845. p. 147, Friederichs a. a. O. S. 48) bemerkte Irrthum besonders hervorzuheben, vermöge dessen dem Vorkämpfer links ein unbärtiger Kopf gegeben ist, derselbe war ohne allen Zweifel bärtig wie sein Gegner.

64) [S. 129.] Wenn Brunn a. a. O. S. 9 f. auch in den Gewändern der Figuren der Ostseite, namentlich derjenigen des Herakles einen bestimmten Fortschritt gegen die Gewandbehandlung an den Figuren der Westseite (Athene und Teukros, d. h. dem Bogenschützen links) wahrzunehmen glaubt, so bin ich zweifelhaft, ob ich ihm auch hierin folgen soll.

65) [S. 130.] Eine gewisse Verschiedenheit im Machwerk erkannte schon Wagner; Andere, namentlich Hirt, betonten diese Verschiedenheit schärfer, die Welcker beinahe in Abrede stellt, jedenfalls auf das bescheidenste Maß beschränken möchte, während sie nun von Brunn a. a. O. S. 9 ff. gründlich nachgewiesen ist.

66) [S. 130.] Vgl. Brunn a. a. O. S. 13 ff.

67) (ausgefallen) [S. 131.] Über die sehr merkwürdige Technik vergl. die feinen Untersuchungen Brunns im Katal. d. Glyptothek S. 67 ff.

68) [S. 132.] Thiersch, Amalthea I. S. 156 f. und Epochen S. 249 f. Note, Welcker, Alte Denkm. a. a. O. S. 44 ff., neuestens Brunn im Katalog der Glyptothek S. 78.

69) [S. 132.] Von Friederichs Bausteine, S. 55 f.

70) [S. 133.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. I. 18 B., wiederholt in Welckers Alten Denkm. II. Taf. 3. Nr. 6 und in den Müller'schen Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 53.

71) [S. 133.] Friederichs in s. Programm: Apollon mit dem Lamm, Berl. 1851. S. 5. Note 6 glaubt das korinth. Puteal, nachdem er einen Abguß davon im brit. Museum gesehn hat, bestimmt als „archaisirend" bezeichnen zu dürfen. „Die letzte der Figuren scheint es mir besonders deutlich anzuzeigen, denn an dieser Figur ist der ganze Oberkörper in seinen einzelnen Formen durch die Gewandung hindurchscheinend und auf das weichste modellirt. Das Relief ist übrigens von großer Grazie und Feinheit und gewiß aus sehr guter Zeit". — Vielleicht gelingt noch eine Verständigung über dergleichen „archaisirende" Kunstwerke „aus sehr guter Zeit". Für das Hindurchscheinen des Körpers in seinen einzelnen Formen durch die Gewandung vgl. einstweilen außer der Athene Fig. 19 das thasische Relief Fig. 28.

72) [S. 133.] Die Litteratur des Monuments s. bei Müller, Handb. § 96, 21; dazu Welckers Alte Denkmäler 2, S. 27 ff. Unsere Abbildung ist nach derjenigen Dodwells unter Vergleichung der Gerhard'schen gemacht. Über den Gegenstand habe ich in der Archaeol. Ztg. v. 1856 Nr. 91 ausführlicher gehandelt.

73) [S. 137.] Ein Verzeichniß der attischen Kunstwerke, die bis 1843 bekannt waren, s. in Müller-Schölls Archaeol. Mittheill, aus Griechenland S. 23–28. Manches ist in Rangabés Antiquités helléniques und in der athenischen Archaeologischen Zeitung (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική) 1837 ff. registrirt, und zum Theil, aber freilich in ungenügender Weise publicirt. Vgl. auch noch die bei Müller, Handb. §. 253, 3 angeführte Litteratur, und für die im Theseion vereinigten Bildwerke Kekulés Verzeichniß, Leipz. 1869.

74) [S. 137.] Eine älteste ganz schlechte Zeichnung von Gell b. Gerhard, üb. d. Minervenidole Athens Taf. I. Nr. 4, eine etwas bessere bei Schöll, archaeol. Mittheil. aus Griechenl. Taf. 1, eine wiederum genauere bei Lebas, Voyage arch. en Grèce, Mon. fig. 2. 1, die relativ beste von Scharf im Mus. of class. antiquities I. p. 190, danach bei Jahn, de antiquiss. Minervae simulacris atticis, Bonn 1866, und danach, da die Originalpublication nicht zugänglich war unsere Zeichnung. Feine Bemerkungen über den Stil b. Jahn a. a. O S. 4.

75) [S. 137.] Noch ungleich näher als unsere Athenestatue steht den milesischen Bildern, vielleicht auch dem Gegenstande nach, eine auf der Akropolis gefundene Halbfigur (der untere Theil), abgeb. bei Jahn a, a. O. Nr. 4, besprochen p. 2. Sie ist im Stil nur ein wenig, fast unmerklich entwickelter, in der Arbeit etwas sorgfältiger oder detaillirter, als jene milesischen Figuren.

76) [S. 138.] Eine erste Nachricht über dies Fragment wurde im Bull. d. Inst. 1864 p. 86 sq. gegeben, eine Zeichnung nebst einem begleitenden, eingänglichen Texte von Conze brachte die Archaeol. Zeitung von 1864 (XXII.) Taf. 187. Über die Nomenclatur des hier dargestellten Mannes s. Conze a. a. O. S. 171, über die Frage der Echtheit, an der nur vermöge des für griechische Sculpturen ungewöhnlichen Materials überhaupt ein Zweifel möglich ist, denselben das. S. 172.

77) [S. 139.] Abgeb bei Rangabé, Antiquités hellén. I. pl. 2, Schöll, Archaeol. Mittheil. Taf. 7, Mus. of class. antiquities I. p. 252, Laborde, Le Parthénon I. pl. 7. Vgl. noch Lübke, Gesch. d. Plast. S. 91 u. Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 26 f., woselbst noch weitere Litteratur verzeichnet ist. Neuestens Kekulé, d. ant. Bildw. im Theseion Nr. 362.

78) [S. 139.] Brunn im Bull. d. Inst. 1859 p. 195. Vgl. m. Schriftquellen Nr. 354.

79) [S. 141.] Sie ist, wenn auch nicht mit der wünschenswerthen Treue an der oberen Halbfigur in Labordes Abbildung wiedergegeben, am genauesten geschildert von Michaelis in den Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1867. S. 114 f. den Kekulé a. a. O. S. 151 noch in einigen Punkten berichtigt.

80) [S. 141.] Die Stele vom h. Andreas ist besprochen von ihrem Finder, Conze, in der Archaeol. Ztg. v. 1860 Nr. 135 und das. Taf. 135 Nr. 2 in freilich sehr provisorischer Weise abgebildet. Über die Lyseasstele s. Schöll, Mittheilungen S. 29. Nr. 20b. Kekulé a. a. O. Nr. 363

81) [S. 141.] Nach der Zeichnung in Müller-Schölls Mittheilungen Taf. 2, Fig. 4, deren Treue ich jedoch nach Vergleichung eines Gypsabgusses, nach welchem die Pferdeschwänze (etwas zu weit getrennt) hinzugefügt worden sind, verbürgen kann. Weitere Litteratur ist bei Friederichs, Bausteine S. 25 angeführt.

82) [S. 143.] Abgeb. in den Nuove Memoire dell' Inst. tav. XIII. A. vgl. das. Conze p. 408 f., auch Bull. d. Inst. 1859 p. 196, 1860 p. 53 und Friederichs, Bausteine u. s. w. S. 23 f.

83) [S. 143.] Den Fund glaubte Conze a. a. O. gemacht zu haben, vgl. indessen die Gegenbemerkungen von Friederichs a. a. O.

84) [S. 144.] Vgl. Conze u. Michaelis, Ann. d. Inst. 1861. p. 81 f., wo auch die Abbildungen notirt sind, und Friederichs, Bausteine S. 29 f. Neuestens Conze, Beiträge z. Gesch. d. griech. Plastik S. 31 f., Taf. XI. 1.

85) [S. 146.] Vergl. Müllers Handb. §. 80, 1—4 und 90, 2.

86) [S. 146.] Siehe die Nachweisungen über Abbildungen und Erklärungen dieser Reliefplatte in Welckers Alten Denkmälern 2, S. 166 ff. und vergl. O. Jahn in der Arch. Zeitung

1849, Nr. 11; nach der diesem Aufsatze beigegebenen Abbildung Taf. 11, 2 ist unsere Zeichnung gemacht. Vgl. noch Hübner, d. ant. Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 304. Nr. 772,

87) [S. 148.] Zuerst herausgegeben von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments Series 2, pl. 2 und 3. Vgl. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 51 und Nr. 52.

88) [S. 148.] Aus dem Besitze eines Hrn. Borrell in Smyrna nebst einer zweiten stilverwandten Tafel in das britische Museum versetzt, herausgegeben und besprochen nebst dem im Text erwähnten Vasenbilde in Welckers Alten Denkmälern 2, Taf. 12, Fig. 20—22, S. 226 ff. Meine von der Welcker'schen in einigen Punkten abweichende Erklärung wird von Jahn in s. Abhandlung über griech. Dichter in Vasenbildern, Abhh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. VIII. S. 710 f. wiederholt.

89) [S. 150.] Vgl. den Text von Conze in d. Annali 1861. p. 340 f. und siehe das zweite nicht mehr archaische Relief in den Mon. a. a. O. 2. vgl. Ann. a. a. O. p. 346 und Brunns Zusatz das. 348 ff.

90) [S. 152.] Der glückliche Entdecker ist E. Miller, der auch die erste Veröffentlichung in der Revue archéologique v. 1865. II. pl. 24. 25, S. 438 ff. besorgte

91) [S. 154.] Verzeichnet sind sie in der Synopsis of the contents of the British Museum (63. Aufl. 1856) S. 105 f. Vergl. Müllers Handb. §. 90* zu Ende.

92) [S. 154.] Frühere Erklärungen siehe in Müllers Handb. §. 90*. Besonders ist auf E. Brauns Erklärung Ann. d. Inst. 1844. p. 133 f., N. Rhein. Mus. III. 144 f. und neuestens auf Friederichs, Bausteine S. 37 ff. zu verweisen, der sich gegen Curtius' Deutung skeptischer verhält, als mir gerechtfertigt scheint, obgleich natürlich zugestanden werden muß, daß nicht alles Einzelne bewiesen werden kann. Daß aber Alles gar schön in sich zusammenhangt wird Niemand läugnen können.

93) [S. 155.] Kinder und gleichwohl „jedenfalls Bilder menschlicher Seelen“ nennt Friederichs a. a. O. S. 110 diese Gestalten, mit wie großem Unrecht zeigt die am Boden sitzende Trauernde, in der F. selbst „die trauernde Stifterin des Monuments“ erkennt, die „sich in bescheidener Kleinheit hat darstellen lassen, ähnlich wie auf griech. Votivreliefen und in der neueren Kunst die Donatoren so oft ganz klein dargestellt werden.“ Als Kind aber wird diese Stifterin das Monument eben so wenig errichtet haben wie als Eidolon nach ihrem Tode.

94) [S. 158.] Die Ähnlichkeit hat die Aufstellung eines Abgusses neben dem Original des Harpyienmonuments in Londen veranlaßt und ist von allen Seiten anerkannt, am feinsten behandelt von E. Braun, N. Rhein. Mus. III. 488 f. — Die richtige Erklärung nach manchen verfehlten aus mythologischem Gebiete (s. Müllers Handb. §. 96. Nr. 19), auf welche zurückzukommen sich nicht mehr lohnt, ist zuerst angedeutet von Zoëga, Bassirilievi di Roma I. zu tav. 14, durchgeführt von L. Friedlaender: de operib. anaglyph. in monum. sepulcral. graecis, Königsb. 1847. p. 16. — Friederichs, Bausteine S. 45 nennt das Relief einen „griechischen Grabstein“, während er S. 46 sagt, es sei „gewiß derselben Zeit und Kunstschule zuzuschreiben“ wie das Harpyienmonument. Dies Letztere scheint mir das Richtige.

95) [S. 160.] Es freut mich ganz besonders hierin mit Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris S. 177 f. übereinzustimmen und Lübkes (Gesch. d. Plast. S. 90) Zustimmung gefunden zu haben, während Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82 S. 416 die Statue wieder für archaistisch erklärt.

96) [S. 160.] Siehe die beträchtlich angewachsene Litteratur in Müllers Handb. §. 422, 7.

97) [S. 160.] Ich bin es mir selbst schuldig zu erklären, daß diese Zeichnung, welche aus den Mon. dell' Inst. vol. 1, tav. 58 entnommen ist und diese Abbildung bis auf eine kleine Verzeichnung im rechten Knie getreu wiedergiebt, ungenügend ist und von der Stileigenthümlichkeit der Statue kaum einen allgemeinen Begriff zu geben vermag. Ich muß dies bekennen, damit meine Leser nicht an der von dem Original gemachten Beschreibung im Texte irre werden; zur Entschuldigung der mangelhaften Abbildung kann ich nur sagen, daß es auch jetzt noch außer meinen Mitteln lag, eine neue Zeichnung des Originals anfertigen lassen, welche die Gewähr größerer Treue und Genauigkeit geboten hätte.

98) [S. 160.] Besonders von Raoul Rochette in seinen Questions sur l'histoire de l'art 1846, S. 191 ff., der einen jungen Sieger in heiligen Kampfspielen erkennen will; vergl. was dagegen Welcker in Müllers Handb. a. a. O. bemerkt hat. Den Apollon bestreitet wieder

Bursian a. a. O., welcher der Statue in die linke Hand einen stabähnlichen Gegenstand, etwa eine Fackel geben will, für die Bezeichnung als Apollon spricht sich sehr entschieden auch Friederichs, Bausteine S. 69 zu Nr. 54 aus.

99) [S. 162.] Das Erstere ist die Ansicht von Letronne in seiner Explication d'une inscription etc. Paris 1845, s. Note 96, das Andere diejenige von E. Curtius im Kunstblatt von 1845, S. 166.

100) [S. 163.] Siehe v. Sacken u. Kenner: Die Sammlungen des k. k. Münz- u. Antikencabinets in Wien S. 40. Nr. 62, ungenügend abgeb. bei Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850 Taf. 6 und bei Steiner, d. Amazonenmythus in d. ant. Plastik Taf 3. — Die verwandte Gemme ist mit der Statue zusammen behandelt von R. Schöne im Bull. d. Inst. 1865 p. 115, Arch. Ztg. 1865 Anz. S. 65*. Vgl. noch Friederichs, Bausteine S. 66 ff. Nr. 53, der mir über den Stil und die Entstehungszeit richtig zu urteilen scheint.

101) [S. 164.] Siehe Hübner: Die antiken Bildwerke in Madrid S. 110. Nr. 176 und den daselbst gegebenen Nachweis älterer Abbildungen (zu denen Guattani, Mon. ined. p. l'ann. 1784, Maggio tav. 2. nachzutragen) und Besprechungen u. vgl. Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 416 und Friederichs, Bausteine S. 69 f., welcher den Kopf mit den Tyrannenmördern des Kritios und Nesiotes gleichzeitig, also in die Mitte der 70er Oll. ansetzt. Ergänzt ist außer der ganzen Brust die Nase, das l. Ohr ganz, das r. halb und die r. Hälfte des Schnurbarts.

102) [S. 164.] Genau ebenso ist das kurzgeschorene Athletenhaar bei den gravirten Figuren des aeginetischen Diskos in Berlin behandelt, von dem eine bessere Zeichnung als in den Ann. d. Inst 1832 tav. d'agg. B. der Abhandlung von E. Pinder: über den Fünfkampf der Hellenen, Berl. 1867 beigegeben ist.

103) [S. 165.] Beschreib. Roms II. 2. S. 62. Nr. 358, abgeb. b. Cavaceppi Racc. III. 13, durch Gypsabgüsse weiter verbreitet. Vgl. Friederichs, Bausteine S. 95. Nr. 79 und was er weiter anführt, Michaelis Archaeol. Ztg. 1867 S. 11.

104) [S. 166.] Herausgegeben von Friederichs im berliner Winckelmannsprogramm von 1861. Die Benennung Apollon ist der Bartlosigkeit wegen ungleich wahrscheinlicher als diejenige Hermes.

105) [S. 166.] Die wichtigste Litteratur in Müllers Handb. §. 96, Nr. 1. Die Echtheit vertheidigt Panofka im Cabinet Pourtalès p. 42 ff. sehr ausführlich, ohne mich jedoch überzeugt zu haben, gegen die Zweifel, welche der Graf Clarac in seinen Mélanges d'antiquité p. 24 ausgesprochen hat.

106) [S. 166.] Vgl. für einige derartige Figuren W. Vischer in den Nuove Memoire dell' Inst. p. 399 sq. mit tav 12.

107) [S. 166.] Herausgegeben v. Roß, Archaeol. Aufs. I. S. 106, Taf. 7.

108) S. 166.] Herausgegeben von Roß a. a. O. S. 104 f. Taf. 6, vgl. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 592.

109) [S. 166.] Über die hier berührte Sage vergl. Welckers Epischen Cyclus 2, S. 364, über das in Rede stehende und andere auf diese Sage bezügliche Kunstwerke dessen Alte Denkmäler 2, S. 172 ff., 181 ff., meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 144 ff., 152, Müllers Handbuch §. 96, Nr. 3. Vgl. ferner Friederichs, Bausteine S. 63. Nr. 49.

110) [S. 170.] Abgeb. Mon dell' Inst. VI. 45, vgl. Welcker, Alte Denkm. V. Taf. 5 S. 101 f. und Friederichs, Bausteine S. 79. Nr. 63.

111) [S. 170.] Über den vielfach verschieden angegebenen Fundort siehe den Fundbericht bei Fiorelli, Pompeianarum Antiquitatt. Historia I. p. 114; eine Abbildung mit den (etwas zu grell wiedergegebenen) Farben in Raoul Rochette's Peintures de Pompéi pl. 5 und danach in einer Abhandlung von Walz: Über die Polychromie der antiken Sculptur, Tübingen 1853, Taf. 1. Nr. 1.

112) [S. 173.] Über die Vielfarbigkeit der alten Sculptur s. Welcker zu Müllers Handb. §. 310, 4 und kleine Schriften 3, S. 407 ff.; trotz allen Anfechtungen stehn, wie ich glaube, über die Polychromie der alten Architektur und Plastik und ihre Grenzen die Grundsätze im Wesentlichen fest, welche Kugler in einem über diesen Gegenstand geschriebenen, mit eini-

gen Zusätzen in seinen Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte wiederholten Aufsatz hingestellt hat. Vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. Ausg. v. Friederichs II. S. 96 ff.

113) [S. 173.] Vgl. die Litteratur bei Müller im Handb. §. 96. Nr. 13. u. s. Friederichs, Bausteine S. 74 f. Nr. 57, der so wenig wie Andere mich überzeugt hat, daß die Statue lanzenschwingend ergänzt werden müsse.

114) [S. 174.] Ungefähr gleicher Ansicht ist auch Thorwaldsen gewesen, der auch seinerseits die Statue ihrer Handlung nach mit derjenigen der Aeginetengruppe verglich; s. Böttiger im Vorbericht zur Amalthea I. S. XXXII.

115) [S. 175.] Abgeb. bei Clarac, Musée de sculptures pl. 488. Nr. 946 B, beschrieben und beurteilt von Conze, Archaeol. Ztg. 1844. Anz. S. 221* f.

116) [S. 175.] Nach Bursians Behauptung (Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 416. Note 88) wäre der Kopf aufgesetzt und nicht zur Statue gehörig; aber Bursian steht mit dieser Behauptung nicht nur allein, während Winckelmann Sendschreiben §. 49 Gesch. d. K. VI. 2. 12, Meyer in der Beilage zu dessen Gesch. d. K. VIII. 1. 13 (ed. Eiselein V. S. 460), Finati in s. Katalog des neapeler Mus. zu Nr. 142 dei Echtheitsehr positiv bezeugen, die neuestens auch Friederichs, Bausteine S. 75. Nr. 58 anerkennt, sondern er hat auch nach meinen eigenen Beobachtungen sehr bestimmt Unrecht.

117) [S. 175.] Die Litteratur über diese Statue ist zusammengestellt von Friederichs, Bausteine S. 37, Anm. zu Nr. 26. Friederichs hält die Figur für ein Original, für attisch und bringt sie mit der Kunst des Kalamis in eine sehr ansprechende, aber nicht erweisliche Verbindung; Brunn dagegen (Künstlergesch. I. S. 422) stellt sie (als Penelope), wenn auch nur vermuthungsweise zu einer Penelope eines Künstlers Thrason von ungewissem, aber doch sehr wahrscheinlich viel späterem Datum in Beziehung. Wenn die Bedeutung der Statue als Penelope feststünde, so würde ich diese letztere, auch in Betreff des Stilistischen fein durchgeführte Ansicht für ungleich wahrscheinlicher halten, als die von Friederichs.

118) [S. 176.] Die Litteratur bei Müller, Handb. §. 96. Nr. 22; dazu Chr. Petersens Abhandlung: Über das Zwölfgöttersystem der Griechen, Hamb. 1843, und die daselbst, besonders Note 8 angeführte neuere Litteratur, neuestens Friederichs, Bausteine S. 82 f. mit genauerer Angabe der Ergänzungen.

119) [S. 177.] Für die Erklärung ist besonders auf Welckers Alte Denkmäler 2, S. 14 ff. und R. Förster in einem Breslauer Programm, d. Hochzeit des Zeus und der Hera u. s. w. Bresl. 1867 S. 26 zu verweisen. Vgl. auch Friederichs a. a. O. S. 30. Nr. 65.

120) [S. 177.] Siehe Müllers Hand. §. 96 unter Nr. 22 und Wieselers Text zu der 2. Auflage der Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 197 und meine Kunstarch. Vorless. S. 27.

121) [S. 178.] Für die Wiederholungen der hieratischen Darstellungen des Dreifußraubes s. besonders Welckers Alte Denkmäler 2, S. 296, womit die ebendas. Band 3, S. 268 ff. zusammengestellten Vasengemälde zu vergleichen sind.

122) [S. 178.] Zu dieser älteren Ansicht ist mit nicht unerheblichen Gründen Friederichs, Bausteine S. 82 f. zurückgekehrt, während Bötticher in d. Archaeol. Zeitung v. 1858. S. 197 ff., 213 ff. eine neue Erklärung aufstellte, nach der das Geräth die Basis eines runden Phanos (starken Fackelpfeilers) gewesen wäre, welcher auf dem glatter behauenen Rund der oberen Fläche aufsetzte. Mir scheint, mit Friederichs, daß dieses Rund die im Innern des Dreifußes (wie in vielen Beispielen) befindliche Säule trug, während die Füße des Geräthes selbst in die Ecken eingriffen. Auch gegen die B.'sche Erklärung der Reliefe in ihrem Zusammenhange macht Fr. begründete Einwendungen. Das letzte Wort über dies Monument ist wohl noch nicht gesprochen.

123) [S. 180.] Die Litteratur dieses und der vielen verwandten Reliefe s. b. Welcker, Alte Denkm. II. S. 37 ff. u. vgl. Friederichs, Bausteine S. 86 f. Nr. 70.

124) [S. 181.] Dies Datum bezieht auf die Statue des „Krotoniaten Astylos", der drei Mal, Ol. 73, 74 und 75 in Olympia siegte, das zweite und dritte Mal aber sich, Hieron zu Liebe, als Syrakusaner ausrufen ließ, wofür die Krotoniaten ihn straften, Paus. 6, 13, 1. Da Pausanias sagt: Pythagoras verfertigte die Statue „des Krotoniaten" Astylos, so muß dieselbe sich auf den ersten Sieg beziehn und vor Ol. 74 in Olympia aufgestellt gewesen sein, da, wenn sich Astylos einmal als Syrakusaner ausrufen ließ, und in Folge dessen auch die

Inschrift seiner Statue ihn als Syrakusaner bezeichnen mußte, er nicht zugleich eine Statue weihen konnte, die, dem widersprechend ihn, als Krotoniaten darstellte.

125) [S. 182.] Diesen Apollon Pythoktonos des Pythagoras wollte zuerst R. Rochette in s. Mém. de numism. et d'ant. p. 33 sq., dem sich Andere, wie Panofka (s. Arch. Ztg. 1856. Anz. Nr. 96. A. B.) und neuestens Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 415 angeschlossen haben, in dem Typus einer u. A. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 145 abgebildeten Silbermünze von Kroton erkennen. Diese Ansicht ist vollkommen unwahrscheinlich, denn ein so kolossaler Dreifuß, wie er in dieser Composition zwischen Apollon und der Schlange sich befindet, ist in einer statuarischen Gruppe nicht erträglich.

126) [S. 185.] Dieselben sind in mehrfachen Exemplaren und Variationen im Zusammenhange mit anderen den verwundeten Philoklet angehenden Monumenten neuerlich zusammengestellt von Michaelis, Ann. d. Inst. XXIX. p. 263 sq.

127) [S. 186.] Derselbe spukt schon in Böttigers Kunstmythologie II. S. 347. und ist neuerlich wieder aufgestochen worden; vgl. d. Anmerkung nach Nr. 539 meiner Schriftquellen S. 100.

128) [S. 186.] Die bei Pausanias I. 24. 1 beschriebene Gruppe verband mit den Worten des Plinius schon O. Müller, Handb. §. 371. 6, der auch eine attische Münze und ein aus Athen stammendes Relief zur Vergleichung heranzog. Beide sind abgebildet u. A. Mon. dell' Inst. VI. 23, und zwar zusammen mit einer höchst vortrefflichen Marmorstatue im Lateran (auch Garucci, Mon. del. Laterano tav. 24. 1), in welcher Brunn, Ann. d. Inst. 1858 p. 374 ff. den Marsyas der Münze und des Reliefs wiederzufinden meinte, während Hirzel, Ann. dell' Inst. 1864 p. 235 in einer Athenestatue im capitolin. Museum (abgeb. a. a. O. tav. d'agg. Q) die zugehörige Athene entdeckt zu haben glaubte. Während sich E. Petersen, Archaeol. Zeitung v. 1865. S. 88 f. in der Combination der Stellen und Monumente vollkommen an Brunn anschloß, und auch Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 435 ihm, was die Monumente anlangt, beitritt und nur die Stelle des Pausanias ablehnt, haben sich Michaelis, Ann. d. Inst. 1858. p. 317 sq., Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere S. 105 f., vgl. Denkm. d. a. Kunst II. zu Nr. 239 u. 239a und Stephani Compte-rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersb. pour l'année 1862. p. 87 sqq. theils gegen die Verbindung der beiden Schriftstellen, theils gegen die ganze Combination erklärt und Benndorf u. Schöne in ihrem Katalog des lateranens. Museums Nr. 225 S. 142 ff. ebenfalls gegen die Combination eintretend, namentlich die Nichtübereinstimmung der Statue im Lateran mit dem Marsyas des Reliefs nachgewiesen, so sehr sie auch, mit Recht, den myronischen Stil dieser Figur anerkennen. Für die capitolinische Athene habe ich geglaubt, eine andere Verbindung nachweisen zu können, s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867. S. 143 ff., worüber die Urteile Anderer abzuwarten sind. — Den die Flöten anstaunenden Satyrn als Einzelstatue hat Feuerbach in seiner Geschichte der griech. Plastik 2, S. 77 durch ein Epigramm der Anthologie (Anth. 4, 12) reconstruiren zu können geglaubt, doch muß ich auch diesen Versuch, so anmuthig beredt Feuerbachs Darstellung ist, für verfehlt halten.

129) [S. 186.] Allerdings identificirt Stephani, Der ausruhende Herakles u. s. w. S. 193 f. diese beiden myronischen Heraklesdarstellungen (bei Plin. XXXIV. 57 und bei Cic. in Verr. IV. 3. 5) und erkennt in ihnen das Prototyp des s. g. farnesischen Herakles und seiner vielen Nachahmungen; aber ich kann ihm hierin aus Gründen, welche weiterhin entwickelt werden sollen, nicht folgen.

130) [S. 186.] Über die „pristae" s. m. Schriftquellen Nr. 533. Note e, über die trunkene Alte das. Note nach Nr. 549. S. 103.

131) [S. 186.] Siehe m. Schriftquellen Nr. 533. Note b.

132) [S. 187.] Cicero (in Verr. 4, 43. 93) nennt allerdings eine Statue des Apollon, auf deren Schenkel Myrons Name mit kleinen silbernen Buchstaben eingelegt war, ein signum Apollinis pulcherrimum, aber er thut es als Ankläger des Verres, zu dessen Kunstraube die Statue gehörte, und im Munde des Anklägers wiegt dies vereinzelte Lob eines myronischen Götterbildes wenigstens sicher nicht so schwer, als wenn es ein Kunstkritiker ausspräche. Auck kann ein nacktes Apollonbild wunderschön gewesen sein, ohne damit ein eigentliches Idealbild zu werden.

133) [S. 189.] Die Abbildung ist nach älteren Zeichnungen reproducirt, und man mußte sich damit begnügen, da es unmöglich war, eine neue Zeichnung des Diskobols Massimi anfertigen zu lassen, den, wie jeder Besucher Roms weiß, auch nur zu Gesichte zu bekommen eine schwierige Sache ist. Eben deswegen und weil ich nur zweimal zu verhältnißmäßig flüchtigem Anschauen gelangt bin, muß ich mich über das Einzelne des Werkes bescheiden. Über die übrigen vorhandenen Nachbildungen des myronischen Diskobols vgl. den schönen Aufsatz Welckers, Alte Denkmäler 1, S. 417 ff. und Jahn Arch. Ztg. 1854, Anz. S. 454* (ein Wiener Exemplar, s. auch v. Sacken und Kenner, d. Antiken des k. k. Münz.- u. Antikencab. S. 37. Nr. 138). Ein Fragment von nur 14,5 cm. Höhe von carrar. Marmor in Würzburg s. b. Urlichs Verz. d. Antikensamml. d. Univ. Würzb. I. S. 3. Nr. 14. Die Bronze in München ist nicht wie Welcker S. 420 (und nach ihm Bursian) sagt 2 Fuß, sondern nur 1' ½"=30 cm. hoch.

134) [S. 192.] In meinen kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 7 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857. Von der hier entwickelten Ansicht weiche ich jetzt nur in sofern ab, daß ich das in symmetria diligentior nicht mehr als Erläuterung zu dem numerosior fasse, sondern mit G. Wolff in der Archaeol. Ztg. v. 1860 S. 112 und zwar in der von diesem angenommenen Lesart: set is in s. d. auf Polyklet beziehe.

135) [S. 193.] Ich beziehe dies auf das Weihgeschenk der Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya, welche nach der Vermuthung Meyers zu Winckelmann 6, 2, S. 122 in Ol. 75 fällt.

136) [S. 193.] Siehe die Litteratur über diese Statue in der Note zu Nr. 520 meiner Schriftquellen S. 96.

137) [S. 193.] Den Apollon Alexikakos des Kalamis glaubt Conze in seinen Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 19 in dem im athenischen Dionysostheater aufgefundenen auf dem Omphalos stehenden Apollon und seinen Wiederholungen (in London und im capitolin. Museum) wiedererkennen zu dürfen. Stilistisch sehr wohl möglich scheint mir diese Vermuthung, für erwiesen aber kann ich die Sache nicht halten.

138) [S. 193.] Die tanagraeische Münze ist abgeb. in der Archaeol. Ztg. v. 1849. Taf. 9. Nr. 12, die Pembroke'sche Statue bei Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 658. Nr. 1545 b., danach wiederholt in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 324, woselbst im Texte weitere Litteratur citirt ist. Dieser ist besonders die neuerliche Beschreibung von Conze in der Archaeol. Ztg. von 1864, Anz. S. 209* hinzuzufügen. Die Abweichungen der Statue von der Münze, welche stärker als es mir richtig scheint von Stark, Berichte der k. s. Ges. der Wiss. 1860. S. 15 f. und von Wieseler a. a. O. hervorgehoben worden, beschränken sich auf das Fehlen des Gewandes und der Fußflügel in der Münze, denn die Bartlosigkeit ist zweifelhaft und, trotz Wieseler, für Kalamis' Hermes schwerlich anzunehmen. Daß ich früher, Archaeol. Ztg. 1856. S. 46 f. aus der in Claracs Zeichnung scheinbar stark hervortretenden Verschiedenheit in der Arbeit des Mannes und des von ihm getragenen Thieres zu viel geschlossen habe, kann ich nicht bestreiten; aber an der Bezüglichkeit der Marmorstatue auf Kalamis' Hermes halte ich noch jetzt fest und darin stimmen Andere mit mir überein.

139) [S. 195.] Mit der Sosandra des Kalamis will Conze a. a. O. S. 18 die Hestia Giustiniani (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 338a), „die durchaus nicht nothwendig eine Vesta zu sein braucht" wenn auch nicht gradezu identificiren, das spricht er nicht bestimmt aus, so doch in die nächste Beziehung bringen. Ich kann das nach allen Seiten hin nur für ganz problematisch halten, und namentlich dürfte die Stelle des Lukian, auf welche im Text verwiesen ist, ein wesentlich anderes Bild von der Aphrodite des Kalamis erwecken, als das der Giustinianischen Statue.

DRITTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN GROSSEN KUNSTBLÜTHE.

Von Ol. 80 bis um Ol. 95.

EINLEITUNG.

Wir haben im vorigen Buche die bildende Kunst der Griechen sich allmählich und in großer Folgerichtigkeit der Entwickelung bis nahe zur Vollendung erheben gesehn, bis zu dem Punkte, daß ihr wesentlich nur noch Eines, der großartige Ideeninhalt abging, zu dessen Aufnahme und Verkörperung sie formell herangereift war. So wenig Jemand behaupten dürfte, daß die griechische Kunst niemals zu diesem Höchsten, zur Idealität im wirklichen und eigentlichen Sinne gelangt wäre, wenn die Geschichte des griechischen Volkes ohne grosse Erlebnisse und Thaten sich in der Weise fortgesetzt hätte, wie sie in den zuletzt besprochenen Jahrhunderten verlaufen war, so wenig wird Jemand läugnen wollen und können, daß das Eintreten großer nationaler Erlebnisse, die Vollbringung grosser nationaler Thaten wie auf den idealen Aufschwung des ganzen Volkslebens, so auf denjenigen der Bildkunst vom mächtigsten und von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Thatsächlich ist dies so sehr der Fall gewesen, daß das Maß der Betheiligung an der Erhebung der Nation, das Maß des Verstehens und Begreifens der Zeit zugleich dasjenige für die Erhebung der Kunst auf dem Idealgebiete abgiebt, auf dem Gebiete, durch welches vor Allem die neue Zeit von der alten sich sondert. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß jenes große Erlebniß die länger als ein Jahrzehnt Griechenland drohende persische Fremdherrschaft sei, und die große nationale That jene glorreiche Abwehr der Fremdherrschaft zunächst und vor Allem in der Seeschlacht von Salamis (Ol. 75. 1, September 480), dann in dem Landsiege bei Plataeae und dem gleichzeitigen Siege bei Mykale (Ol. 75. 2, September 479), welche beide Schlachten gleichsam die Besiegelung des bei Salamis Errungenen waren. Es ist sehr schwer in wenigen Worten, wie sie hier gestattet sind, das Gewaltige dieser Zeit, die Großartigkeit der Erhebung und des Aufschwunges der griechischen Nation zu bezeichnen; denn selbst die uns Deutschen nahe liegende Erinnerung an unsere Befreiungskriege, an alle die flammende Begeisterung von 1813—1815, an die erhabenen Ideen und Gefühle, an alle Herrlichkeit, welche sie der deutschen Nation verhießen, selbst diese Erinnerung reicht nicht aus, weil unserer Erhebung eine tiefe Erniedrigung vorhergegangen war, wie sie Griechenland nie kannte, und weil unsere Erhebung so gar elend verlaufen ist und, unmittelbar wenigstens, zu so gar Wenigem geführt hat, daß der Schwung und die Begeisterung bald erlahmen und in bitterem Groll un-

tergehn mußte, während Griechenland seine Erhebung mehr als ein Jahrhundert lang unverkümmert durchleben, seinen Aufschwung unbeengt genießen, seines Strebens Ziele ungehemmt erreichen und durch seine Begeisterung ganz und vollaus Alles schaffen durfte, was zu schaffen nur diese Begeisterung lehren konnte. Ja, es war eine unvergleichliche Zeit, diese Zeit der Perserbesiegung in Griechenland, und sie hat Unvergleichliches geschaffen in der griechischen Nation, vor Allem aber in Athen; denn wie Athen glorreich an der Spitze der Kämpfer stand und mit Recht noch nach Jahrhunderten sich als die Retterin Griechenlands betrachtete, so hat auch Athen allein diese große Zeit ganz verstanden, dasjenige Athen, das unter Themistokles die Schiffe bestieg, um bei Salamis den Barbaren zu vernichten, während sich seine schwachköpfigen Greise auf der Burg verrammelten, und während Sparta mit den anderen dorischen Staaten in unfruchtbarem Heroismus an den Thermopylen blutete und sich hinter der Mauer über den Isthmos von Korinth geborgen wähnte. Deshalb aber hat auch Athen, zwar nicht allein, wohl aber vor Allen die Früchte dieser Zeit gepflückt, nicht sowohl dadurch, daß es politisch an die Spitze von Hellas trat, denn diese Stellung wurde ihm bald angefochten, als vielmehr dadurch, daß es geistig in aller Wissenschaft und Poesie und Kunst die Hegemonie errang, zum Mittelpunkte Griechenlands wurde, und zwar so, daß die anderen Staaten vergebens versuchten, sich Athens geistiger Herrschaft zu entziehn, vergebens strebten von dem Mittel- und Schwerpunkt der griechischen Cultur, der fortan in Athen lag, sich abzulösen. Auch in der bildenden Kunst trat Athen nach den Perserkriegen aus einer untergeordneten Stellung an die Spitze aller Strebungen; auch in der bildenden Kunst ist es Athen, welches das große Neue nicht allein am vollständigsten, sondern fast allein darstellt, welches die erhabenen Ideen in die Kunst hineinträgt und so der griechischen Bildkunst das verleiht, was sie am meisten zum unerreichten Muster aller Jahrhunderte gemacht hat. Sparta, Athens glückliche Nebenbuhlerin auf dem Gebiete der Politik, ist in Wissenschaft und Kunst immer in zweiter, ja in dritter Linie stehn geblieben und in künstlerischer Hinsicht auch von dem Aufschwunge dieser großen Zeit fast nicht berührt worden; aber nicht allein Sparta, nein auch die eigentliche Pflanzstätte und der Mittelpunkt der dorisch-peloponnesischen Kunst, Argos hat an der Erhebung der Kunst nach den Perserkriegen keinen Theil; für die peloponnesische Kunst ist der nationale Aufschwung Griechenlands gleichgiltig gewesen; was Argos leistete, so schön und bedeutend es war, hätte es auch leisten können und gewiss geleistet, wenn niemals eine Schlacht bei Salamis geschlagen worden wäre. Und dasselbe Bild zeigen uns die anderen Staaten Griechenlands, entweder sie bleiben unberührt von demjenigen, was in Athen specifisch die neue von der alten Kunst unterscheidet, oder sie lehnen sich an Athen an und schaffen nach den Anregungen, die sie von Athen erhalten.

Fassen wir demnach Athen zuerst in's Auge, so muß es uns dünken, das Schicksal habe planmäßig hier eine Markscheide der alten und der neuen Zeit aufrichten wollen. Keine Stadt Griechenlands hat durch die Perserinvasion in dem Maße gelitten, wie Athen, an keiner Stätte ist das Alte so gründlich aufgeräumt, nirgend dem Aufbau des Neuen aus dem Großen und Ganzen der Raum geschaffen worden, wie eben dort. Zwei Jahre nach einander 480 und 479 hausten die Perser unter Xerxes und unter Mardonios mit Feuer und Schwert; kaum ein

Stein blieb auf dem anderen; die aus Griechenland fliehenden Perser ließen dort in Athen als ihr Denkmal Schutt und Trümmer. Aber auch diese Trümmer sollten nicht bleiben, selbst dieser Schutt sollte nicht vermitteln können zwischen der alten und der neuen Zeit, damit nicht aus dieser Vermittelung, durch das Schonen und Erhalten dessen, was noch schonbar und erhaltbar scheinen mochte, dem neuen Schaffen Fesseln erwüchsen. Als nach den Schlachten von Plataeae und Mykale die Athener in ihre verödete Stadt zurückkehrten, begannen sie unter Themistokles' Leitung mit jenem eiligen Aufbau der Mauern, welcher Spartas perfiden Gelüsten begegnen mußte, jenem Mauerbau, von welchem uns Thukydides berichtet (1, 90), daß zu ihm alle nur irgend brauchbaren Werkstücke von früheren Bauten, die man noch spät in der Mauer erkannte (Thukyd. a. a. O. 93) verwendet wurden, ohne weder ein privates noch ein öffentliches Gebäude zu schonen, durch welches, wenn es niedergerissen wurde, das Werk gefördert werden konnte. Und so fand die neue Zeit nicht viel mehr als den leeren Raum, auf dem sie in unbeengter Schöpferlust die Denkmäler ihrer Größe und ihrer Begeisterung aufrichten sollte.

Wir dürfen, unserer Zwecke eingedenk, die gesammte Kunstthätigkeit dieser Zeit nur in flüchtigen Zügen skizziren, glauben aber dieser als Hintergrund für das Gemälde der Entwickelung der Plastik nicht entrathen zu können. Nachdem in Athen die nothwendigsten Befestigungsbauten der Stadt vollendet waren, begann der Aufbau der Stadt selbst, gleichzeitig mit dem von dem Architekten Hippodamos geleiteten der Hafenstadt Peiraeeus mit regster Kraftanstrengung, in Beziehung auf die Privatwohnungen mit sehr erklärlicher Hast, bei öffentlichen Bauwerken dagegen, unter Aufbietung der mannichfaltigsten und solidesten Kräfte, welche dadurch wesentlich vermehrt wurden, daß auf Themistokles' Rath allen fremden Arbeitern bei den athenischen Bauten Abgabenfreiheit gewährt wurde. Diese Abgabenfreiheit einerseits, der reichliche Lohn und die vielseitige Gelegenheit zur Entfaltung der Kräfte andererseits, bewirkten einen großen Zusammenfluß von Arbeitern aus ganz Griechenland nach Athen, und mehr als ein bedeutender Künstler wird unter ihnen gewesen sein, wie es sich z. B., um nur einen Bildhauer zu nennen, von Ageladas von Argos wahrscheinlich machen läßt. Was von öffentlichen Gebäuden in Athen unter Themistokles' Verwaltung erbaut oder begonnen worden, ist im Einzelnen nicht mehr nachzuweisen; daß man aber bei der Wiederherstellung der Stadt auch sogleich den Wiederaufbau der verwüsteten Heiligthümer in Angriff genommen haben muß, liegt in der Natur der Sache. Im Jahre Ol. 77. 2 (471) wurde Themistokles verbannt und es begann die zehnjährige Periode der Hauptthätigkeit von Miltiades' großem Sohne Kimon, der, abgesehn von seinen Kriegsthaten und seinem politischen Wirken auch in Hinsicht auf die künstlerische Ausschmückung seiner Vaterstadt so Großes leistete, daß er nur von einem übertroffen werden konnte, von dem olympischen Perikles, der die Verwaltung antrat, als Kimon Ol. 79. 3 (461) durch das Scherbengericht in die Verbannung geschickt worden war.

Kimon begann, theils durch liberale Aufwendung seines eigenen beträchtlichen Vermögens, wie in der Anlage seiner dem Volke offen stehenden Gärten, theils auf Kosten des durch die Perserbeute zu großem Reichthum gelangten Staates die Ausschmückung Athens in wahrhaft großartigem und monumentalem Stil. Er

legte den Park der Akademie an mit seinen Schattengängen und fließenden Wassern, er ordnete und schmückte den platanenbeschatteten, von prächtigen Säulengängen und von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden umgebenen Marktplatz (die Agora), er gründete nach der Einnahme von Skyros Ol. 77. 3 (470) das Heiligthum des Theseus, welches die Gebeine des Landesheros in vaterländischer Erde umfing, er erbaute die südliche Mauer der Burg, auf deren mächtig vorspringendem Stirnpfeiler die folgende Zeit jenes Juwel attischer Architektur, den Tempel der siegreichen Athene (s. g. Nike Apteros) errichtete, dessen Erbauung nach dem Siege am Eurymedon (Ol. 78. 3, 466) Kimon selbst jedoch sicher mit Unrecht beigelegt wird. Wohl aber begann Kimon den Neubau des großen und prachtvollen Theaters am Südabhange der Akropolis, wohl erhoben sich unter seiner Verwaltung der Tempel der Dioskuren, das von Polygnot, dem ersten großen Maler Griechenlands geschmückte Anakeion und der Tempel der Artemis Eukleia. Gleichzeitig begann unter der Führung des Kallikrates der Bau der großen Doppelmauer, welche eine deutsche Meile lang, Athen mit seinem Hafen, dem Peiraeeus verbinden sollte. An die mannichfachen Werke der Architektur schloß sich der Schmuck, und neben jene stellten sich die Schöpfungen der Plastik, in denen das Streben Athens, der Barbarensiegerin, Herrlichkeit zu feiern in echt monumentalem Geiste hervortritt. Unter Kimons Verwaltung fällt die erste Periode der selbständigen und öffentlichen Thätigkeit des etwa 25—30jährigen Phidias, des echten Sohnes dieser großen Zeit, der die Erhebung Griechenlands in vollkräftiger Jugend durchlebt und durchempfunden hat, und der hievon damals in einem Weihgeschenk der Athener in Delphi, in der kolossalen Erzstatue der Athene auf der Akropolis in Athen und in der Statue derselben Göttin in Plataeae, dem Schauplatz des letzten entscheidenden Sieges, die ersten Zeugnisse hinstellte. Unter Kimon wirkte als Maler, wie schon oben angedeutet, sein Freund, der große Polygnot von Thasos, neben ihm die Athener Mikon und Panaenos; kurz wir finden neben dem schwungvollen Betriebe des Kunsthandwerks auch die freie Kunst in einer Entfaltung, mit der sich nur wenige Kunstentfaltungen anderer Zeiten messen können, und in einer Herrlichkeit, von der noch heute manche Reste unseren entzückten Augen Zeugniß ablegen.

Und doch sollte eine noch grössere Zeit kommen, sollte ein noch schwunghafterer, allseitigerer, großartigerer Kunstbetrieb folgen, da Perikles von Ol. 79. 3 an neben Anderen, Thukydides und dem zurückberufenen Kimon, seit Ol. 84. 1 (444) als Alleinverwalter das Staatsruder ergriff, und unter ihm als sein künstlerischer Rathgeber und sein Freund Phidias in seiner reifsten Blüthe und Vollendung das unermessliche Getriebe der Arbeiten und Schöpfungen mit genialem Blicke und starkem Willen, gebietend über ein Heer von ihm untergebenen Handwerkern und Künstlern, leitete und einheitlich gestaltete. Da wurden alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgießer und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, Jeder an der Stelle, wohin der große Meister, dem selbst Männer wie die berühmten Architekten Iktinos, Mnesikles und Kallikrates sich willig unterordneten, ihn hinwies, da wirkte Jeder zum Ganzen, wie es Phidias empfunden hatte, Jeder wie das Glied eines großen Kör-

pers, dessen Haupt voll erhabener Ideen Phidias war und dessen Herz voll großartigen Thatendranges Perikles. Da entstanden neben und nach einander in der unglaublich kurzen Zeit von etwa 20 Jahren alle Hauptgebäude Athens und Attikas, deren nur wenige der folgenden Zeit zu vollenden blieb, der Parthenon (geweiht Ol. 85. 3, 437), das Erechtheion (vollendet erst Ol. 92. 4, 408), der Tempel der Siegerin Athene (Athena Nike, Nike Apteros), des Ares, des Hephaestos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden die Propylaeen erbaut, und ohne Zweifel noch manches andere öffentliche Gebäude profaner Bestimmung. Wie die Architektur, wirkte die Plastik, die Tempel erhielten ihre Cultusbilder und ihren Ornamentschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik betheiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Großen und Vollen geschaffen, und zwar mit so bedeutendem Aufwande von Geld, daß wir uns von den Summen kaum eine Vorstellung machen können, wenn wir vernehmen, daß die Propylaeen allein 2012 Talente kosteten, das ist (das Talent zu 1572 Thlrn. gerechnet) nach unserem Geldausdruck 3,162,864 Thaler, während das abnehmbare und bei jedem Amtswechsel der Schatzverwalter abgenommene und nachgewogene Goldgewand der Athene Parthenos 44 Talente Goldes schwer war, welche nach unserem Geldausdruck 69,168 Thalern entsprechen!

Aber, so sehr auch Athen in jeder Beziehung an der Spitze des nationalen Aufschwunges stand, doch war es nicht allein in Athen, wo dieser Geist eines gewaltigen und ausgedehnten Kunstschaffens sich regte; Ol. 81, (456) trugen die Athener auf gemeinsame Erneuerung der von den Barbaren zerstörten Nationalheiligthümer an, und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasien erhoben sich prachtvolle neue Heiligthümer, theils an der Stelle älterer, theils von ganz neuer Gründung, so daß fast alle Haupttempel Griechenlands eben dieser Periode angehören, deren Plastik den Gegenstand unserer folgenden näheren Betrachtung bilden wird; und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur, wie sie überhaupt der Hilfe der Schwesterkünste schwer entrathen kann, in dieser großartig aus dem Großen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Plastik und Malerei zu verzichten und sich mit ihren bescheideneren Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monumente zu begnügen. In Folge dessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschliesslich mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergißt, daß zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu großen öffentlichen Aufgaben derselben eine gewisse Großartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich großartig angelegten Zeit steigern mußte, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäß wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leistungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, welche wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor welcher selbst die Zeit Leos X. und Rafaels zuzückstehen muß, wenn man das Verhält-

niß der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt. Unsere Aufgabe aber ist es nicht, diese Herrlichkeit in volltönenden Phrasen zu preisen und uns an solchen zu einer unklaren Bewunderung emporzuschwindeln, sondern in dieser Fülle Weg und Steg zu suchen und durch ein genaues Studium der uns gebliebenen Reste im Einzelnen unser Gemüth zu stärken, daß es das Bild des Ganzen erfassen und ertragen lerne, um von ihm erhoben anstatt erdrückt zu werden.

ERSTE ABTHEILUNG.

ATHEN.

ERSTES CAPITEL.

Phidias' Leben und Werke [1]).

Phidias war des Charmides Sohn, von Athen. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert und läßt sich aus einigen Daten aus des Künstlers Leben nur ungefähr, jedoch mit Wahrscheinlichkeit auf Ol. 70, (500) berechnen, so daß er die Schlacht von Marathon als Knabe von 10 Jahren, diejenige von Salamis als 20jähriger Jüngling erlebte, und daß die Zeit der großen Thaten, der begeisterten Erhebung, der genialen Entwickelung Athens in die Periode von Phidias' erregbarer, frisch aufblühender Jugend fällt, und man gewiß mit Recht ihn als den Sohn dieser großen Zeit bezeichen kann. Sein erster einheimischer Lehrer, bei welchem der Knabe und Jüngling das Handwerksmäßige und Technische seiner Kunst gelernt haben wird, war Hegias (s. oben S. 115); als zweiter und bedeutenderer Meister des jungen Phidias aber erscheint der große Ageladas von Argos, und zwar ist es nicht unwahrscheinlich, daß dieser damals nach Athen kam, als der Wiederaufbau der Stadt im großen Stile begann und die versprochene Abgabenfreiheit Künstler von nah und fern herbeilockte. Dies ist Ol. 75, 4 (476) gewesen und würde in Phidias' vier und zwanzigstes Jahr fallen, also in eine Zeit, wo der junge Genius sich am allergeneigtesten fühlen mußte, die Lehre eines berühmten fremden Meister auszubeuten. Wie dem aber auch immer gewesen sei, einige Jahre mag Phidias Ageladas' Unterricht genossen haben, ehe er als selbständiger Künstler und Meister auftrat, und ehe er die ersten öffentlichen Aufträge erhielt. Es ist nicht der leiseste Grund vorhanden, den Beginn der selbständigen Thätigkeit des Phidias bereits in sein zwanzigstes Jahr zu verlegen, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß Phidias nicht vor seinem 28. bis 30. Jahre die erste öffentliche Aufgabe löste, so daß sein Auftreten so ziemlich mit dem Beginne der Verwaltung Kimons (Ol. 77, 2, 471) zusammenfallen dürfte. Diese Verwaltung Kimons stellt zugleich die erste Hauptperiode der Künstlerwirksamkeit des Phidias dar; in diese Jugendperiode des Meisters fallen außer vielleicht manchen Werken, deren Datum wir

nicht berechnen können, von seinen öffentlichen Arbeiten diejenigen, die eine Beziehung zu den Perserkriegen haben, so eine zum Andenken an die Schlacht von Marathon in Delphi geweihte Erzgruppe, in deren Mitte der Held von Marathon, Miltiades stand, so die zur Erinnerung der Perserbesiegung auf der Burg von Athen aufgestellte kolossale Athene von Erz, so die Athene in Plataeae, das Weihgeschenk aus dem Ehrenlohn der Plataeer, wegen ihrer ausgezeichneten Leistungen in der Schlacht bei ihrer Vaterstadt.

Die zweite Periode des Phidias, sein Mannesalter bis zum Greisenalter fällt mit Perikles' Verwaltung zusammen, und umfaßt bei weitem die meisten, so wie die berühmtesten Werke des Meisters, so namentlich die Ol. 85, 3 (437) etwa in Phidias' 62. Jahre vollendete und geweihte Athene Parthenos in Athen und den etwas später geschaffenen Zeus in Olympia.

Von den sonstigen Lebensumständen des großen Künstlers ist uns Nichts bekannt, seine Werke bezeugen den Werth dieses Lebens. Nur über das Ende des Meisters besitzen wir zwei, und zwar einander widersprechende Berichte, zwischen denen nicht vermittelt, sondern nur gewählt werden kann.

Plutarch im Leben des Perikles Cap. 31 erzählt, daß die Gegner des Perikles in der Zeit kurz vor dem Ausbruche des peloponnesischen Kriegs sich zwar an ihn selbst nicht wagten, wohl aber durch Angriffe auf Aspasia, Anaxagoras und Phidias ihn beim Volke zu verdächtigen suchten. Gegen Phidias hätten sie einen seiner Arbeiter, Menon, auszusagen vermocht, daß er von dem für das goldelfenbeinerne Athenebild im Parthenon ihm übergebenen Golde viel unterschlagen habe. Obgleich diese Beschuldigung durch Wägung des Goldschmucks, der, wie schon bemerkt, abgenommen werden konnte, leicht als Verleumdung erwiesen worden sei, so habe man dennoch den Künstler, weil er sein und des Perikles Bild in der Amazonenschlacht, die auf dem Schilde dargestellt war, angebracht hatte (s. unten), in's Gefängniß geworfen und hier sei er gestorben, entweder in Folge von Krankheit oder von Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht, um diesen des heimlichen Mordes zeihen zu können. Die zweite Erzählung (in den Scholien zu Aristophanes' „Frieden" Vs. 605) ist, daß Phidias in Folge seines Processes flüchtig nach Elis gekommen sei, dort den Zeus gefertigt habe, hier dann wieder der Unterschlagung von Gold geziehen worden sei und so den Tod gefunden habe.

So ausführlich und scheinbar genau nun auch die erstere dieser Erzählungen ist, der man bisher fast ohne Ausnahme gefolgt ist, so hat doch neuerdings Sauppe (s. Note 1) in der überzeugendsten Weise dargethan, daß sie an Schwierigkeiten leidet und mit sonst bekannten Umständen, schon chronologisch, im Widerspruch steht, während die zweite, aus den besten Quellen geflossen, alle Zeichen der Glaubwürdigkeit an sich trägt, mit anderen Umständen in Übereinstimmung ist, also vorgezogen werden muß, wobei nur das Eine als möglicherweise zweifelhaft erscheinen kann, ob wirklich Phidias auch in Elis wegen Unterschleifs der Proceß gemacht worden; womit übrigens natürlich noch gar nicht bewiesen wäre, daß er ihm mit Recht gemacht worden ist. Sicher ist nur das Eine, daß Phidias in Olympia (Elis), wohin ihn mehre seiner trefflichsten Schüler und Genossen begleiteten, mit allen Ehren empfangen und auch dadurch ausgezeichnet wurde, daß man ihm erlaubte, auf die Basis seines Zeus die metrische Inschrift zu setzen [2]):

„Phidias, Charmides' Sohn, der Athener hat ihn gebildet",

während man noch zu Pausanias' Zeit die Werkstatt zeigte, wo das Wunderwerk geschaffen worden, und Phidias' Nachkommen, die also wenigstens zum Theil in Elis blieben, das Ehrenamt der Beaufsichtigung, Reinigung und Instandhaltung derselben (als Phaedrynten oder Phaedynten) erhielten.

Wenden wir uns zu Phidias' Werken, so haben wir zu beklagen, daß uns von den meisten derselben nur der Gegenstand oder ganz kurze Beschreibungen überliefert sind, über welche Conjecturen zu spinnen schwerlich am Orte sein würde. Es müssen also über die Mehrzahl kurze Andeutungen genügen und sollen nur diejenigen eingänglicher behandelt werden, über welche wenigstens etwas Genaueres sei es feststeht, sei es sich erschließen läßt.

Von den Werken der ersten Periode sind schon oben einige genannt. Etwas näher haben wir bei der Erzgruppe in Delphi [3]) vom Zehnten der marathonischen Beute zu verweilen. Nach Pausanias' Beschreibung bestand dieselbe aus dreizehn ursprünglich zusammengehörigen und drei später hinzugefügten Figuren, gegen welche aber drei ursprüngliche verloren gegangen zu sein scheinen. Den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildete Miltiades zwischen Athene und Apollon, der Landesgöttin und dem Gotte, unter dessen besonderer Mitwirkung der marathonische Sieg erkämpft wurde. An diese Mittelgruppe reihten sich die Stammheroen der zehn Phylen, von denen Pausanias aber nur sieben nennt, sowie die Heroen Theseus, der Mitstreiter von Marathon, Kodros, das berühmte Vorbild patriotischer Aufopferung und Phileas, der Stammvater des Miltiades. Die von Pausanias nicht genannten Phylenheroen, Aias, Oineus und Hippothoon, können nicht gefehlt haben, am wenigsten Aias, aus dessen Geschlechte Miltiades stammte, dem das Denkmal galt, und Kimon, unter dem es gemacht wurde; ob sie beseitigt wurden als man in makedonischer Zeit die Könige Antigonos, Demetrios und Ptolemaeos als neue Phylenheroen nachsandte oder, was wahrscheinlicher ist, bei einem uns unbekannten Anlaß, wie manche andere Figuren aus Erzgruppen, abhanden kamen, ist ungewiß. Das ganze Werk aber, wie es ursprünglich sich abrundete, ist überaus sinnvoll componirt, dennoch aber waltet in ihm sichtbarer als in irgend einem anderen Werke des Phidias der Geist der älteren Kunst, erinnert diese Gruppe lebhaft an jene früher angeführte des Aristomedon von Argos (oben S. 105), bei der schon auf diese von Phidias verwiesen wurde. Nur darf nicht vergessen werden, daß wir ähnliche nur ungleich figurenreichere Werke, ein Weihgeschenk der Lakedaemonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93, 4) und ein solches der Tegeaten wegen eines Sieges über die Lakedaemonier (Ol. 102, 4) in der spätern Kunstentwickelung wiederfinden. Von attischen Meistern aber kennen wir Ähnliches weder früher noch später, so daß man in diesem ersten Werke des Phidias die Schule des Ageladas vermuthen möchte, wie in den früheren Werken Rafaels Perugins Schule erkennbar ist.

Von der Athene Areia zu Plataeae ist nur zu bemerken, daß sie ein kolossales mit Gold bekleidetes Holzbild war, an dem das Nackte aus Marmor anstatt aus Elfenbein bestand, und daß der auf dieses Bild und seinen Tempel verwendete Ehrensold der Plataeer 80 Talente also etwa 126,000 Thaler nach unserem Geldausdruck betrug. Eine vielleicht noch etwas früher geschaffene Athene für Pellene in Achaia von Gold und Elfenbein ist weiter nicht bekannt. Dagegen

wissen wir wenigstens etwas Näheres von der kolossalen ehernen Athene auf der Burg von Athen, die der moderne Sprachgebrauch sich gewöhnt hat ganz verkehrterweise als Athene Promachos (Vorkämpferin) zu bezeichnen, obwohl dieser Ausdruck nur bei einem einzigen sehr geringen Gewährsmann vorkommt, und offenbar über die Gestalt und Auffassung der Göttin nur irre führen kann. Es ist dies dasjenige Bild, von dem allgemein bekannt ist, daß man seinen Helmbusch und die Spitze seiner Lanze bereits glänzen sah, wenn man auf der Höhe von Cap Sunion gen Athen heranschiffte. Da nun nach den unten folgenden Münzen und hauptsächlich nach der Wiederauffindung der Trümmer des Fußgestells der Standort zwischen dem Erechtheion und den Propylaeen bekannt, und dadurch bewiesen ist, daß die Statue das 64 Fuß hohe Dach des Parthenon überragen mußte, um von der Höhe von Sunion aus gesehen werden zu können, so können wir ihre Höhe mit der Basis auf etwa 70 Fuß berechnen, während sie ohne die Basis unter 60′ betrug, weil diese Athene kleiner war als der 60′ hohe lysippische Zeus in Tarent. Für die Gestalt dieser Statue liegen mehre unter einander nicht übereinstimmende Münzdarstellungen vor, von denen zwei in Fig. 45 mit-



a. b.

Fig. 45. Attische Münzen mit Phidias' eherner Athene.

getheilt sind [4]). Die eine (a) in mehreren Exemplaren erhaltene, zeigt die Göttin mit aufgestützter, grade emporstehender Lanze und mit niedergesetztem, mit der rechten Hand gehaltenem Schilde [5]). Auf der anderen Münze (b), mit der nur noch ein Exemplar übereinstimmt, hat die Göttin den Schild am linken Arm erhoben. Bei einem dritten Typus, der in der Haltung der Lanze mit dem ersten wenigstens ungefähr übereinkommt, fehlt der Schild ganz. So schwer diese Verschiedenheit zu erklären ist, können wir sie doch nicht läugnen, und da wir uns für eine Vorstellung entscheiden müssen, geben wir um so unbedenklicher der ersteren den Vorzug, da wir wissen, daß etwa ein Menschenalter nach Phidias, nicht, wie Brunn annehmen möchte, in Phidias' Auftrage, Mys, nach Zeichnungen des Parrhasios auf dem Schilde eine Kentaurenschlacht und andere Gegenstände ciselirte. Dies hat keine oder wenigstens nur geringe Wahrscheinlichkeit, wenn der Schild, am Arme der Göttin erhoben, mit seinem untersten Rande schon mindestens 30 Fuß (nämlich gleich dem Betrage der Basis und einem Dritttheil der Gesammthöhe der Figur) hoch über dem Boden war; wahrscheinlich und sehr erklärlich wird die unverdächtig überlieferte Thatsache erst, wenn wir den Schild niedergesetzt, also mit seinem unteren Rande, höchstens 12 Fuss (d. h. um den höchsten Betrag der Basis) hoch über dem Boden denken. Denn in diesem Falle bot seine unverzierte große Fläche einem bedeutenden Künstler wie Mys den erwünschten Raum zur Anbringung seiner Arbeiten, welche hier vollkommen gesehen und genossen werden konnten.

Von den nichtdatirten Werken können wir höchstens nach allgemeinen Wahr-

scheinlichkeitsgründen einen marmornen Hermes in Theben in diese frühere Periode des Phidias ansetzen, weil er in der folgenden für die großen Arbeiten unter Perikles noch stärker in Anspruch genommen war; doch ist damit offenbar Nichts gewonnen, und so mag dies Datum dahingestellt und mögen die undatirten Werke undatirt bleiben.

Unter den Werken der zweiten Periode des Künstlers, oder aus der Zeit seiner vollendeten Reife ragen weit über alle andern hervor die beiden Goldelfenbeinkolosse der Athene Parthenos in Athen und des panhellenischen Zeus in Olympia.

Die Athene Parthenos [6]. Zahlreiche Nachbildungen der Statue in athenischen und außerathenischen Münztypen, in attischen Reliefen und in nicht wenigen Statuen verschiedener Museen, deren nach und nach immer mehre erkannt werden, vermitteln uns eine Anschauung von diesem Werke des Phidias von solcher Bestimmtheit und Genauigkeit, daß wir über die Gesammtcomposition nicht mehr und kaum noch über gewisse Einzelheiten des Beiwerks Zweifel hegen können. Eine besonders ausgezeichnete Stelle unter den Restaurationsmitteln nimmt eine im Jahre 1859 in Athen entdeckte Marmorstatuette ein, welche, freilich nur 34 cm. (ohne die Basis) hoch und noch unvollendet, durch mancherlei Umstände sich als eine directe Nachahmung zu erkennen giebt, an deren Treue wenigstens in allen Hauptsachen zu zweifeln kein Grund vorliegt. Indem wir dieses unschätzbare Monument in einer anspruchslosen Zeichnung (Fig. 46) mittheilen, ohne danach eine Restauration zu versuchen, die Anderen arg mißlungen ist und die einem modernen Künstler schwer gelingen möchte, muß es genügen, die aus ihm so gut wie aus den anderen Mitteln der Kritik



Fig. 46. Marmorstatuette der Parthenos.

genommenen Resultate in einer Gesammtschilderung der Statue zusammenzufassen.

Die Athene Parthenos, das Tempelbild in der Cella des Parthenon, vollendet und geweiht im Jahre Ol. 85. 3 (437), stellte die erhabene, jungfräuliche Schutzgöttin Athens in heiterer Majestät siegreichen Friedens dar. Die Göttin stand, mit dem rechten Fuß auftretend, den linken leicht zurückgestellt, ruhig aufrecht, bekleidet mit einem einfachen, lang bis auf die Füße herabwallenden aus Gold getriebenem Chiton ohne Obergewand, die Brust von der Aegis umhüllt, auf der das elfenbeinerne Medusenhaupt angebracht war. Der goldene enganliegende attische Helm, der ihr Haupt bedeckte, war in der Mitte mit einer rund ausgearbeiteten Sphinx, dem Sinnbilde unerforschlicher Götterweisheit, zu beiden Seiten mit Greifen in hohem Relief, den Sinnbildern göttlicher Wachsamkeit und Vorsehung, geschmückt. Der Schild war zur linken Seite der Göttin auf die Basis gestellt, und auf seinem Rande ruhte, ihn fassend, die linke Hand, welche zugleich die leicht an die Schulter gelehnte Lanze hielt, während sich unter dem Schilde halb geborgen und mit staunenswerthem Takt eben so angeordnet die heilige Erichthoniosschlange emporbäumte, auch diese, wie die Sphinx auf dem Helm Gegenstand kennerischer Bewunderung. So erschien die Göttin als die vollendet friedliche, welche ihre Waffen nicht zu unmittelbarem Gebrauche bereit hielt. Dieser Friede aber ist nicht derjenige der Schwäche, die sich des Kampfes scheut oder die dem Kampfe nicht gewachsen ist, sondern derjenige, welcher aus dem Kampfe und aus dem Siege über entgegenstehende Kräfte hervorgeht, der Friede der nicht mehr bestrittenen Herrschaft. Darauf deutet die sechs Fuß hohe Statue der Siegesgöttin, welche Athene auf der vorgestreckten rechten Hand trug, und die, das steht aus den Darstellungen der athenischen Münzen in Verbindung mit einem schriftlichen Zeugniß fest, ihr zugewandt, gleichsam wie begeistert ihr zufliegend, einen goldenen Kranz gegen sie erhob, sie als die allzeit Siegreiche zu bezeichnen. So nähert sich diese niketragende Athene, der Idee nach, der sieghaften Göttin (Athena Nike), deren am Aufgange der Akropolis stehendes Bild mit dem abgenommenen Helm in der einen, der Granate in der anderen Hand ebenfalls auf den aus Kampf und Sieg hervorgegangenen Frieden hindeutete.

Was aber die künstlerische Composition der Parthenosstatue anlangt, deren nackte Theile, also Gesicht, Arme und Füße von Elfenbein waren, während die Augensterne aus Edelsteinen, Gewandung und Waffen aus Gold bestanden, so scheint die ihr zum Grunde liegende Idee diese zu sein, daß die Göttin nach beendeten Kämpfen in ihr prachtvolles Haus in Athen zurückgekehrt, schon den Schild abgesetzt, also ihre Entwaffnung begonnen hatte, als Nike ihr begeistert zuflog, welche zu empfangen sie die Lanze in die linke Hand legt und die Rechte der Nike, sie aufnehmend entgegenstreckt. Unter ihrem Schilde aber birgt sich in Sicherheit die Erichthoniosschlange, das Symbol des erdgeborenen attischen Volkes. Wenn man, was die Ausführung anlangt, vor den neueren Entdeckungen an der Häufung der Attribute, Lanze, Schild und Schlange auf die linke Seite Anstoß genommen hatte, so ist jede Schwierigkeit durch die Monumente beseitigt, welche uns die Composition theils durch die Nike auf der Rechten, theils dadurch vollkommen ausgeglichen zeigen, daß die Hauptmasse der Figur und der Gewandung nach rechts fiel. Die imposante Großartigkeit und doch die wunderbare Einfach-

heit der ruhig und feierlich dastehenden Gestalt aber, die grade Bewegung genug hat, um von aller alten Steifheit frei zu sein, aber nicht zu viel, um den heiligen Ernst zu beeinträchtigen, der im Tempelbilde walten soll, diese schlichte Großartigkeit empfindet ein gebildetes Auge noch in dem in seinen Verhältnissen fast kolossal wirkenden Marmorfigürchen Fig. 46. — Nicht minder bewunderungswürdig aber als die ganze Statue war der Schmuck ihres Beiwerkes. Reiche Reliefcompositionen zierten den Schild, die hohen Sohlen und die Basis. Am Schilde waren auf der äußeren Fläche Amazonenkämpfe, auf der inneren die Kämpfe der Götter und der Giganten ciselirt. Von der Composition der Amazonomachie erhalten wir schon durch das kleine Relief auf dem Schilde des Marmorfigürchens wenigstens eine Ahnung; das günstige Schicksal hat eine zweite größere und deutlicher ausgeprägte Wiederholung an einem fragmentirten Schilde im britischen Museum (s. Fig. 47) auffinden lassen [7]), welche in den Hauptsachen mit demjenigen an dem Schilde



Fig. 47. Marmorner Schild im britischen Museum, Nachbildung von dem der Parthenos.

des Marmorfigürchens so weit übereinstimmt, daß wir glauben dürfen, wenigstens im Ganzen und Großen in beiden Reliefen verbürgte Nachahmung des Amazonenkampfes zu besitzen. Wir lernen aus ihnen zunächst, daß die Composition um ein Gorgonenhaupt in der Mitte geordnet, nicht ganz so friesartig nur um den

Rand umlief, wie man früher annahm, während man andererseits, wenn man nicht mit Plinius' Zeugniß (in intumescente ambitu parmae caelavit) in Widerspruch gerathen will, nicht behaupten darf, das Relief habe in dem Maße wie in Fig. 47 die ganze Fläche des Schildes bedeckt. Die Annahme eines, vielleicht von einem eigenen ornamentirten Rahmen umschlossenen leeren Raumes rings um das Medusenhaupt in der Mitte und der Anordnung des Reliefs in einem breiten, immer noch bedeutende Fläche bietenden Randstreifen dürfte in alle Wege die richtigste Vorstellung geben. Von besonderem Interesse ist es sodann, daß man in der einen Figur eines kahlköpfigen Kämpfers ein schwaches Nachbild jenes Selbstporträts des Meisters erkennen kann, dessen Anbringung nebst dem vielleicht auch noch erkennbaren des Perikles vielfach bezeugt, nach Plutarch (s. oben) Anlaß zur Anklage gegen Phidias wurde. Die Gigantenkämpfe an der inneren Schildseite dagegen können, schon der Handhaben des Schildes wegen, nur als ein Fries um den Rand umlaufend gedacht werden, und man wird schwerlich sehr weit fehl gehen, wenn man mehr als eine Darstellung dieses Gegenstandes an Trinkschalen[8]) zur Vergegenwärtigung der Composition benutzt, nur daß hierbei die aufrechte Stellung aller Figuren vorauszusetzen bleibt. Um den Rand der Sandalen zogen sich Kentaurenkämpfe, wie sie auch unter anderen Gegenständen die Metopen des Tempels schmückten, und an der Basis der Statue, wahrscheinlich nur an der vorderen Fläche, war die Geburt der Pandora, vielleicht ihre Bildung durch Hephaestos und Athene in Anwesenheit von zwanzig anderen Gottheiten dargestellt. Diese Basis mußte schon Ol. 95, (um 400) von Aristokles restaurirt werden, während die Statue selbst in unverletztem Zustande Jahrhunderte vor den erstaunten Blicken der Welt dastand[9]). Zwar will eine Nachricht, deren Spuren wir bei mehren Schriftstellern finden, wissen, der Tyrann Lachares habe Ol. 120 (296) bei seiner Flucht von Athen den ganzen abnehmbaren Goldschmuck des Bildes (welcher das gesammte Gewand in sich begriff) geraubt; da jedoch Pausanias, der unter den Antoninen reiste, mit Plinius in voller Übereinstimmung, die Statue als aus Gold und Elfenbein bestehend, beschreibt, so ist nicht glaublich, daß jener Raub sich wirklich auf das Gewand und sonstige Haupttheile erstreckt habe, vielmehr wahrscheinlich, daß er nur Beiwerke, wie den Kranz der Nike, der in den Schatzrechnungen allein aufgeführt wird, also abnehmbar war, und Anderes der Art betroffen habe. Denn an eine Restauration des Goldgewandes ist, abgesehen davon, daß wir über dieselbe schwerlich ohne Nachricht wären, schon deshalb nicht zu denken, weil Athen nach Ol. 120 sicher niemals zu solchem Zweck die erforderlichen Summen aufzuwenden hatte. Die letzte sichere Erwähnung der Parthenos fällt in das Jahr 375 nach Christus in die Regierungszeit der Kaiser Valentinian und Valens; wann und durch welche Schicksale sie zu Grunde gegangen sei, ist uns nicht bekannt, höchst unwahrscheinlich aber ein Bericht, welcher sie nach Constantinopel versetzt und dort noch im Anfange des 10. Jahrhunderts öffentlich aufgestellt gewesen sein läßt.

So hoch die diesem Bilde zum Grunde liegende Auffassung der Athene als der ewig sieghaften Schutzherrin des Landes und der Stadt sein mochte, und obgleich die vielen directen und indirecten Nachbildungen derselben zeigen, einen wie mächtigen Einfluß auf die Darstellung des kanonisch giltigen Typus der Göttin Phidias durch diese Statue gewann, dennoch ist mit derselben noch keineswegs

abgeschlossen, was er für die Durchbildung des Ideals der Athene gethan hat. Die Parthenos ist bereits die vierte Athenenstatue die wir von ihm kennen, ihr gesellen sich aber noch zwei, vielleicht drei weitere zu, und wenn wir in allen diesen Statuen je nach den in ihnen auszudrückenden Wesensseiten der Göttin mehr oder weniger starke Modificationen des Grundtypus vermuthen, so ist dafür zum Theil wenigstens bestimmter Anhalt vorhanden. Eine der stärksten dieser Modificationen bietet dasjenige Erzbild, welches nach den Lemniern (wahrscheinlich attischen Colonisten (Kleruchen) auf Lemnos) die es auf der Burg von Athen weihten, die lemnische Athene (Lemnia) hieß. Dieses war durch seine hohe Schönheit so ausgezeichnet, daß es von derselben seinen Beinamen erhielt, und stellte die Göttin wahrscheinlich unbehelmt dar. Gepriesen wird besonders der Umriß des Gesichts, die feine Bildung der Nase, die Zartheit der Wangen, auf welche sich auch die Phrase eines spätern Rhetors beziehen mag, welcher von zarter Röthe der Wangen dieser Statue redet, wobei an wirkliche Farbe gewiß nicht, sondern wahrscheinlich an eine besonders feine Flächenbehandlung zu denken ist, durch welche an zartgeröthete Wangen erinnert werden mochte. Dennoch dürfen wir uns in diesem Bilde schwerlich eine im eigentlichen Sinne weibliche, weiche Schönheit vorstellen, namentlich muß alles eigentlich Liebreizende des weiblichen Antlitzes, das einer Athene schlechthin nicht zukommt, hinweggedacht werden. Ein neuerlich angestellter Versuch, einen Marmorkopf in der Sammlung des Herzogs von Alba in Madrid auf die Lemnia des Phidias zurückzuführen wird, wie auch von anderen Seiten bereits ausgesprochen worden ist, als gänzlich verfehlt gelten müssen [10]. — Das sechste Athenabild des Phidias (aus Erz, von Aemilius Paulus nach Rom versetzt) und ein unsicheres siebentes, welches Phidias im Wettstreite mit seinem Schüler Alkamenes verfertigt haben soll, sind uns näher nicht bekannt.

Wie gewaltig sich der Genius des Phidias aber auch in den Idealbildern der Athene offenbart hatte, so sollte derselbe doch noch ein Werk schaffen, welches die Athene so weit überragte, wie der ihm zum Grunde liegende Gedanke eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin und der Göttin der Weisheit und Kraft überragt. Dies Werk war der panhellenische Zeus in seinem Tempel in Olympia, welchen wir angesichts der wunderbar enthusiastischen, zum Theil überaus tief empfundenen Lobsprüche der Alten, wie sie ähnlich sich bei keinem Werke wiederholen, kaum anstehn dürfen, als die höchste Hervorbringung der ganzen plastischen Kunst der Griechen anzusprechen. So zahlreich aber die auf den Zeus in Olympia bezüglichen Stellen alter Schriftsteller sind, zu einer klaren und vollständigen Restauration bieten sie uns leider eine keineswegs genügende Grundlage, und während die monumentalen Mittel zur Veranschaulichung und Reconstruction der Parthenos in neuerer Zeit so reichlich aufgefunden worden, sind wir für den Zeus auf die allerbescheidensten kritischen Hilfsmittel beschränkt, welche obendrein gegen mannigfach verkehrte Vorstellungen erst haben durchgesetzt werden müssen. Eine irrige Ansicht über die zwingende Macht des vollendeten Idealtypus sowohl des Zeus wie anderer Götter, welche außer Acht ließ, daß die großen Vorbilder eines Phidias, Polyklet und anderer Künstler in Zeiten entstanden, wo die schöpferische Kraft der griechischen Kunst wenigstens noch ein Jahrhundert lang in voller Blüthe stand und, weit entfernt von bloßer Nachahmung, im Weiterbilden und Umgestalten gegebener

und erreichter Typen unermüdlich war, und welche deshalb nur allzuschnell bereit war, das was wir in den erhaltenen Bildwerken den kanonischen Typus oder das normale Ideal nennen, ohne Weiteres an das berühmteste Vorbild anzuknüpfen oder ohne Mittelglieder von ihm abzuleiten, diese irrige Ansicht, welche erst in neuester Zeit sich zu berichtigen beginnt, hat für den Zeustypus dahin geführt, daß man das von Phidias geschaffene Ideal in einer Reihe von Büsten und Statuen zu erkennen meinte, welche ganz gewiß Elemente des phidias'schen Zeus in sich enthalten, aber umgewandelt und mit Zuthaten versehen, zum Theil von ihnen entstellt durch die Arbeiten einer ganzen Reihe von Jahrhunderten. In welchem Grade abgeleiteter Verwandtschaft zum Zeus des Phidias diese späten Werke stehn, die Einflüsse welcher Künstler neben dem des Phidias auf das Zeusideal gewirkt haben, das wir nach dem Bestande unserer statuarischen und der meisten anderen Monumente allerdings das normale oder kanonische nennen müssen, das bildet eine noch offene Frage, über welche das letzte Wort wohl noch lange nicht gesprochen ist; außer aller Frage aber sollte sein, daß wir in keiner der auf uns gekommenen Büsten des Zeus eine reine Nachbildung des Zeus des Phidias besitzen, und daß die erhaltenen Statuen der Statue in Olympia noch ungleich ferner stehn, am fernsten der in der That schlechte verospische Zeus im Vatican, den man bis in die Neuzeit als das beste Mittel zur Vergegenwärtigung des phidias'schen Werkes betrachtet hat. Daß wir dies jetzt wissen, daß wir anders als bisher von dem Zeus in Olympia zu denken gelernt haben, das verdanken wir der Auffindung oder Wiederauffindung zweier unter Hadrian in Elis geprägter Münzen [11]), welche, die eine mit der ganzen Statue, die andere mit dem Kopfe des Gottes, in der That unser einziges authentisches Material zur monumentalen Vergegenwärtigung von Phidias' Werk bilden. Sie sind es, welche Fig. 48 a. b. darstellt [12]). Je geringfügiger aber diese Hilfsmittel sind, desto dringender wird unsere Pflicht, dieselben genau zu studiren und diese unschätzbaren Zeugnisse bis ins Einzelne hinein zu prüfen. Zu einer Darlegung der ganzen Untersuchung wie in den in Anm. 11 genannten Aufsätzen aber ist hier nicht Raum, und so muß es für den Zeus wie für die Parthenos genügen die gewonnenen Resultate zusammen zu stellen. Aus den wenigen Schriftzeugnissen aber, welche positive Schilderung enthalten und aus den Münzen ergiebt sich Folgendes für den Zeus des Phidias.

Der Gott war thronend gebildet und zwar mit dem Thronsitz und der als flache Stufe zu denkenden Basis etwa 42′ hoch, erschien aber vermöge der Imposanz der Gestalt viel größer. Das adlerbekrönte, von Metallen buntglänzende d. h. am wahrscheinlichsten mit Buckeln verschiedenen Metalls beschlagene Scepter ruhte niedrig gefaßt und wie ein Richterstab anspruchslos vorn niedergesetzt in der Linken; die Rechte trug, wie die der Parthenos, eine Siegesgöttin, die, wie bei der Parthenos, dem Gotte zugewendet war und eine Taenie gegen ihn ausbreitete, nicht um ihn mit derselben zu schmücken, denn er war bereits bekränzt, sondern als ein bildlicher Ausdruck für den Gedanken, daß sein der Sieg und die Siegsvollendung sei, oder für einen Glaubenssatz wie der: dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Die nackten Theile des Zeus, wesentlich sein Oberkörper, wie die der Nike waren von Elfenbein, der weite Mantel, welcher des Gottes linke Schulter nebst dem Arme bedeckte und den unteren Theil seines Körpers umhüllte, war von buntfarbig emaillirten Golde,



Fig. 48. Eleïsche Münzen mit dem Zeus des Phidias.

von Golde auch die Sohlen und die Locken des Hauptes, in denen grün emaillirt der Oelkranz als der olympische Siegespreis lag. So saß er da, nicht als der blitzbewehrte Herscher im Donnergewölk, sondern in ruhiger Siegesvollendung und in heiterem Ernste „friedselig und ganz milde als der Aufseher über das befriedete und einträchtige Griechenland" (Dio Chrysost.) Vor seinen Füßen saßen die olympischen Preisrichter und vor seinem Angesicht erhielten die Athleten den Siegerkranz von Öllaub. Nach einem oft wiederholten Berichte hatte der Meister als sein Vorbild die homerischen Verse der Ilias angegeben, in denen Zeus der Thetis auf ihre Bitte, Achill zu verherrlichen, Gewährung zuwinkt, und in denen es heißt:

> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
> Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos.

Mag nun Phidias selbst diese Verse als sein Vorbild genannt haben oder nicht, den Gott, welchen diese Verse, in der erhabensten Majestät und Gewalt und dennoch in huldreicher, milder Stimmung in unübertrefflicher Weise malen, erkannte man in der Statue des Phidias wieder, und zwar nicht blos Griechen, sondern auch kältere Römer, wie Aemilius Paulus, der von diesem Anblick tief ergriffen dem olympischen Gott ein Opfer bringen ließ, wie es nur der capitolinische Juppiter, der höchste Gott der römischen Staatsreligion zu empfangen hatte.

Der gewaltige Eindruck der Person des Gottes wurde gesteigert und ergänzt durch den Thron [13]), selbst ein bedeutendes Werk der Architektonik, der nicht nur überaus reich, sondern eben so sinnvoll mit plastischem und malerischem Bilderschmuck verziert war. Derselbe stand auf vier pfeilerartigen Füßen, denen im Inneren zur Stütze des Sitzbrettes, auf dem die ganze Last ruhte, noch Säulen in gleicher Zahl entsprachen. Die vier Pfeilerfüße waren auf halber Höhe durch Querbalken verbunden, unterhalb welcher der Thron durch wandartige Schranken geschlossen war, die wir uns als übergehängte Teppiche zu denken haben. Von diesen Schranken war die nach vorn zu gewandte nur dunkelblau angestrichen,

um einen ruhigen Hintergrund für den goldenen Mantel und die Füße des Gottes zu bilden; diejenigen nach den Seiten und nach hinten dagegen waren von Phidias' Neffen, dem Maler Panaenos mit Figurencompositionen bemalt. Auf diesen Schranken also ruhten die Querbalken der Pfeilerfüße wie eine Borde oder wie ein friesartig ornamentirter Abschluß, und auf diesem Friesbalken standen vorn zu beiden Seiten der schmal zusammengestellten Füße des Gottes je vier Statuen, in denen die acht von Alters her in Olympia gebräuchlichen Kampfarten dargestellt waren. Eine dieser Statuen war das Porträt eines schönen eleïschen Jünglings Pantarkes, den Phidias geliebt hatte. Die drei übrigen Seiten des Friesbalkens waren mit einer Darstellung des Kampfes der Griechen unter Herakles und Theseus gegen die Amazonen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Relief, sondern in Rundbildern, deren je 9—10 auf jede Seite kamen, geschmückt, während an den Pfeilerfüßen selbst in der unteren Hälfte nach außen, da wo die Schranken nicht anstießen, je zwei, in der oberen je vier Siegesgöttinnen wie im Reigen den Fuß umschwebend dargestellt waren. Oberhalb dieser Siegesgöttinnen deren Mehrzahl ähnlichen Sinn hat, wie die Engelsglorie um den in Wolken erscheinenden Gott der Bibel, verbanden abermals Querbalken, als die Schwingen des Sitzbrettes, die Pfeilerfüße des Thrones, und an diesen friesartigen Balken waren je rechts und links in Relief die von Apollon und Artemis erschossenen Kinder der Niobe dargestellt, Compositionen, die möglicherweise mehr als einem der erhaltenen Niobidenreliefe zum Grunde liegen, indem diese nur in einzelnen Figuren der berühmten Statuengruppe von Skopas oder Praxiteles entsprechen. Diese Reliefe aber predigten den Satz, daß der Mensch sich gegen die Gottheit nicht überheben solle, daß den Übermüthigen der Götter Rache treffe, so wie auch Jahve „sein Schwerdt gezückt hat und seinen Bogen gespannt, und zielet“. Ferner hatte der Thron Armlehnen, und diese waren nach vorn durch Sphinxe gestützt, welche angeblich geraubte Thebanerknaben unter sich hielten. Doch werden diese Sphinxe schwerlich in der That die thebische Sphinx angehn; vielmehr werden sie als die bekannten Symbole des unerforschlichen Rathschlusses der Gottheit aufzufassen sein, die da Herr ist über Leben und Tod, und die Jünglinge unter ihnen zeigen, wie „mitten in dem Leben wir vom Tod umfangen“ sind. Diesen Zeichen ernster Mahnung zur Gottesfurcht gegenüber fehlte es nun aber nicht an Zeichen der Huld und Gnade. Die bis zur Höhe des Hauptes des Zeus emporragende Rückenlehne war zu oberst mit den Gruppen der Horen und Chariten bekrönt, also den Göttinnen der Jahreszeiten, deren segenvollen Wechsel Zeus regiert, und denen der Anmuth des Lenzes und der Jugend, seinen Töchtern, welche er aus seiner himmlischen Heiterkeit den Sterblichen herabsendet. Die Füße des Schemels waren durch liegende Löwen dargestellt, und seinen Rand schmückte eine Amazonenschlacht des Theseus. An der Basis endlich, welche wir uns, wie schon gesagt, als eine breite niedrige Stufe denken müssen, über welche der Gott bequem würde haben herabschreiten können, war die Geburt der Aphrodite, der Göttin alles Holden und Schönen aus dem Meere und ihre Begrüßung durch die olympischen Götter gebildet, während zu beiden Seiten wie im Ostgiebel des Parthenon hier die Mondgöttin hinab, dort der Sonnengott emportauchte, um anzuzeigen, daß mit der Geburt einer neuen Gottheit ein neuer himmlischer Tag beginne. Wahrlich eine Welt von Kunst und eine Welt von Ideen war allein dieser Thron mit seinen Statuen, Reliefen und Malereien!

Wenn im Vorstehenden zusammengestellt ist, was uns eine concrete Vorstellung vom Zeus des Phidias zu vermitteln im Stande ist, so dürfen wir auch an den Aussprüchen der Alten oder wenigstens den schönsten derselben nicht ganz vorübergehn, welche von dem geistigen Eindruck dieses einzigen Kunstwerkes Zeugniß ablegen. Was ein Epigramm ausspricht:

> Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,
> Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp;

diese Überzeugung von der vollendeten Abbildlichkeit wiederholt sich in mehr als einem Ausspruch, so wenn Plotin sagt: Phidias habe im Geiste erfaßt, wie Zeus gestaltet sein würde, wenn er uns von Angesicht zu Angesicht sich offenbaren möchte, oder Dio: Niemand der Phidias' Zeus gesehen, kann sich leicht eine andere Vorstellung von dem Gotte machen u. dgl. m. Vielleicht am rührendsten tritt uns diese Überzeugung in der von Pausanias berichteten Anekdote entgegen: als Phidias nach Vollendung seines Werkes dasselbe überschaute, habe er den Gott um ein Zeichen angefleht, ob er mit des Künstlers Arbeit zufrieden sei, Zeus aber habe in einem durch das offene Tempeldach herniederfahrenden Blitze dies erbetene Zeichen gegeben. Eine schwarze Marmorplatte im weißen Fußboden des Tempels und eine vergoldete Urne auf ihr bezeichnete die Stelle, wo der Blitz eingeschlagen, und erinnerte die Nachwelt daran, daß der Gott selbst sein Abbild auf Erden anerkannt habe. Als eine neue plastische Offenbarung, durch welche Phidias der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt habe, preist Quintilian den Zeus; geht nach Olympia, sagt Epiktet, auf daß ihr den Zeus schauet und achtet es ein Unglück ihn nicht gesehn zu haben! Aber wohl keiner hat schöner von dem Eindruck des Bildes geredet, als Dio Chrysostomus in den Worten: „welcher Mensch aber schwer belastet wäre in seiner Seele, von vielen Sorgen und Schmerzen heimgesucht, wie sie das Menschenleben bietet, so daß er selbst vom süßen Schlummer nicht mehr erquickt würde, von dem glaube ich, daß wenn er diesem Bilde gegenübersteht, er Alles vergessen wird, was es im Menschendasein Schweres und Furchtbares giebt, so hast du, Phidias, dein Werk ersonnen und ausgeführt, solches Licht und solche Anmuth ist in dieser Kunst."

Über die späteren Schicksale des Zeusbildes nur kurz noch Folgendes. Trotz sorgfältiger Pflege und Wartung ging kaum 60 Jahre nach der Aufstellung das Elfenbein aus den Fugen, und es drohte eine Zerstörung des Kolosses, welcher der messenische Künstler Damophon durch eine geschickte und dauerhafte Reparatur vorbeugte. So blieb der Zeus, soviel wir wissen, in seiner ganzen Herrlichkeit bis zum Jahre 408 nach Christus, wo unter Theodosius' II. Regierung der Tempel niederbrannte und die olympischen Spiele aufhörten. Daß das Bild den Tempelbrand überstanden habe, ist ohne den leisesten Schatten von Wahrscheinlichkeit. Ein byzantinischer Schriftsteller will allerdings wissen, dasselbe sei später in Constantinopel im Palaste des Lausos aufgestellt gewesen und daselbst im Jahre 475 beim Brande dieses Palastes zu Grunde gegangen; wir haben aber alle Ursache diese Nachricht für irrig, höchstens auf eine Nachbildung bezüglich zu halten, um so mehr als auch der Kaiser Caligula vergeblich versucht hatte, den Koloß aus Olympia wegzunehmen und nach Rom zu versetzen.

Über den Rest der Werke des Phidias müssen wir kurz sein, weil uns über sie alle näheren Angaben fehlen.

Der Zeit von des Meisters Aufenthalt im Olympia gehört ohne Zweifel eine in Elis als Tempelbild aufgestellte Aphrodite Urania von Gold und Elfenbein an, von der uns berichtet wird, daß sie den einen Fuß auf eine Schildkröte, angeblich das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, vielleicht richtiger das des Himmelsgewölbes, stellte, und die wir schon um des Materiales (Goldelfenbein) willen als wesentlich bekleidet denken müssen. Vielleicht, aber nicht sicher, haben wir in diese Periode auch die in Olympia aufgestellte Erzstatue eines sich die Siegerbinde umlegenden Knaben (nicht Pantarkes) zu rechnen, das einzige Menschenbild der Art, das man im späteren Alterthume von Phidias kannte. Ungewissen Datums ist ferner eine zweite Aphrodite Urania von Marmor in Athen, und eine dritte andere Aphrodite des Meisters, ebenfalls von Marmor, später in Rom, deren gewählte Schönheit gepriesen wird, nicht weniger eine im Wettstreite mit anderen Künstlern gefertigte Amazonenstatue, auf welche bei Polyklet, dem Sieger in diesem Wettstreite zurückzukommen sein wird. An ein paar undatirte Athenebilder ist schon oben erinnert worden; Werke des Meisters von unsicherer Bedeutung, solche die ihm nur zweifelhafter Weise gehören, endlich diejenigen, die ihm unzweifelhafter Weise unrichtig beigelegt sind, aufzuzählen ist hier nicht der Ort [14]); von Werken, die Phidias' Namen mit Unrecht tragen ist hier als ein auf uns gekommenes Monument nur der eine, bekanntlich mit der Inschrift „Opus Phidiae" versehene Koloß von Monte Cavallo zu erwähnen, der trotz Allem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden, eben so wenig erweislich oder auch nur wahrscheinlich Phidias wie der entsprechende andere Praxiteles angehört [15]). Ganz und gar verdächtig sind auch die Nachrichten, welche Phidias als Ciseleur hinstellen und ihm Dinge wie sehr naturwahr in Gold getriebene Fische u. dgl. beilegen; man wird gut thun einen derartigen Zug aus dem Bilde des Phidias, das er nicht bereichert, sondern trübt, zu streichen. Von Phidias' Wirksamkeit als Maler, welche in seiner Jugend, ehe er sich der Plastik zugewandt hat, gefallen sein soll, besitzen wir nur eine noch nicht aufgeklärte Notiz.

ZWEITES CAPITEL.

Technik und Kunstcharakter des Phidias.

Phidias ist in Beziehung auf die materielle Technik seiner Werke ein vielseitiger Künstler, jedoch scheint unter den von ihm bearbeiteten Materialien Marmor gegen Goldelfenbein und namentlich gegen Erz zurückzustehen, wenigstens verwendete er ihn seltener als zumal den letzteren Stoff. Auch wird ausdrücklich hohes Lob der Technik des Phidias bei den Alten nur in Beziehung auf die Erz- und auf die Elfenbeinbearbeitung ausgesprochen, während uns freilich andererseits die aus seiner Schule und Werkstatt stammenden Marmorwerke, namentlich die Giebel-

gruppen des Parthenon vor jeder Unterschätzung seiner Meisterschaft auf diesem Gebiete bewahren können.

Was aber die Bearbeitung des Elfenbeins anlangt, nennt Quintilian ihn ausdrücklich allen Nebenbuhlern überlegen und in mehren anderen Zeugnissen wird auf eben diese Technik ein besonderes Gewicht gelegt, und Phidias hat aus Elfenbein und Gold mehr und größere Werke geschaffen, als ein anderer Künstler Griechenlands, die Athene in Pellene, die Parthenos, den Zeus und die Aphrodite Urania in Elis. Nur Strabon sagt nach Besprechung der ebenfalls aus Goldelfenbein bestehenden Hera Polyklets, technisch seien dessen Werke die schönsten von allen, wenngleich sie an Größe und Pracht hinter den Arbeiten des Phidias zurückstehen. Auf ein ähnliches und zwar sehr genau abgewogenes Urteil stoßen wir in Betreff der Bearbeitung des Erzes, aus dem die überwiegende Mehrzahl der Werke des Phidias bestand, während uns die Verschiedenheit dieser Werke, die bekleidete und nackte Kolosse und daneben die feine Schönheit der lemnischen Athene umfassen, allein schon zeigen kann, in welchem Maße er auf diesem Gebiete Meister war. Das erwähnte Urteil (bei Plinius, aus Varro), welches mit einer Reihe anderer tief geschöpfter über Myron, Pythagoras und Lysipp in Verbindung steht [16]), rühmt Phidias einerseits als Erzgießer, andererseits als denjenigen, welcher die Kunst der „Toreutik“ offenbart und nachgewiesen habe und stellt in beiden Richtungen Polyklet als den hin, der Phidias' Leistungen fortgebildet und auf den Gipfel gebracht habe. Was Erzguß sei, kann nicht zweifelhaft sein, „Toreutik“ aber hat einen doppelten Sinn; das Wort bedeutet einmal, um es kurz zu sagen, Goldschmiedekunst, andererseits diejenige Ciselirung, welche an Erzgußwerken vorgenommen werden muß, um ihnen die letzte Vollendung zu geben. Da nun die Nachrichten über Phidias' Goldschmiedearbeiten im höchsten Grade verdächtig sind und Polyklet keine derartigen anfertigte, da ferner das ganze Urteil bei Plinius in dem Buche über den Erzguß steht, so kann nur von der zweiten Art der Toreutik, der Ciselirung der Gußwerke hier die Rede sein. Worin nun des Phidias besondere, nur von Polyklet überbotene Trefflichkeit in der Ciselirung seiner Erzwerke bestand, können wir ohne ein solches zu besitzen, natürlich nicht nachweisen und nur ahnen, wenn wir, worauf zurückgekommen werden soll, von der Sorgfalt der Formgebung lesen, die Phidias mit der Großheit der Erfindung zu verbinden wußte. Auch fehlt uns ein ausdrückliches Urteil über seine Verdienste in Betreff der Behandlung des Goldes an seinen Goldelfenbeinstatuen. Da aber das Gold an diesen Werken getrieben, nicht gegossen wurde, so mag das der Erztoreutik des Phidias gespendete Lob auch von seiner Bearbeitung des Goldes, ebenfalls auf kaltem und trockenem Wege, gelten, so verkehrter Weise auch die Darstellung dieser Kolosse im Ganzen mit dem Namen Toreutik belegt worden ist. Überhaupt fehlt uns eine zusammenhangende antike Darstellung der Technik, durch welche jene Goldelfenbeinkolosse hergestellt wurden, nur einzelne Angaben liegen vor, welche in seinem „Le Jupiter Olympien“ betitelten Buche (Abschnitt 6) sinnreich combinirt, und aus denen ein durchaus wahrscheinliches Verfahren entwickelt zu haben das bleibende Verdienst des französischen Archaeologen Quatremère de Quincy ist. Nach den Auseinandersetzungen de Quincy's muß der Elfenbeinbearbeitung die Herstellung eines vollkommen genauen Thonmodells vorhergehn, welches in so viele kleine Theile zersägt wird, wie Elfenbein

platten zur Bedeckung der Oberfläche nöthig sind. Die Elephantenzähne lieferte der indische Handel Griechenland in bedeutender Größe und Vorzüglichkeit; diese wurden durch Zersägung in verschiedener Lage in möglichst große, dünne Platten zerlegt, bei deren Herstellung sofort auf die Dimensionen und Krümmungen der aus ihnen zu bildenden Theile Rücksicht genommen wurde, so daß man je nach Bedürfniß mehr runde Scheiben geringeren Durchmessers durch Querschnitte, oder mehr lange und schmale Platten durch Längenschnitte durch den Zahn gewann. Außerdem verstand man durch eine von Demokritos erfundene Methode der Kochung das Elfenbein zur Biegsamkeit zu erweichen und machte dadurch die Herstellung verhältnißmäßig noch größerer Platten aus dem oberen hohlen Ende des Elephantenzahns möglich. Waren diese vorbereitenden Arbeiten vollendet, so wurde zunächst der innerste Kern der Kolosse aus Holz nach den Regeln der Zimmerkunst erbaut, gleichsam das Gerippe der Statue geschaffen. Dieses Gerippe überkleidete man mit Thon, der in seiner Oberfläche genau aus der inneren Höhlung des ersten Thonmodells abgeformt wurde, der Art, daß dieses ursprüngliche Modell gleichsam die Haut über dem Fleische des Thonkerns darstellte. Diese Haut, um im Bilde zu bleiben, wurde nun aber nicht von Thon geformt, sondern diese galt es aus den Elfenbeinplatten herzustellen. Zu diesem Zwecke wurde jedes Stück des, wie oben angegeben, zersägten Thonmodells ganz genau in Elfenbein nachgebildet, und zwar, da das Elfenbein dem Meißel nicht weicht, durch Schaben und Feilen. Es galt die Elfenbeinplatten auf der inneren wie auf der äußeren Fläche den entsprechenden Theilen des Modells absolut gleich zu machen, weil sie nur dann wie eine Haut auf den aus dem Thonmodell geformten Kern der Statue paßten. Auf diesen Kern wurden sie sodann endlich an den entsprechenden Stellen aufgelegt und nachweisbar nur durch Leim aus Hausenblase befestigt, möglicherweise aber auch durch Aufstiftung und Verklammerung unter einander gegen das Weichen und Herabfallen gesichert. Eine schließliche Übergehung des ganzen Werks mit der Feile vollendete die Arbeit. Nach dem Gesagten wird ohne Weiteres einleuchten, wie die Erhaltung des ganzen Werkes wesentlich durch die Erhaltung des Holzgerippes bedingt war, und wie wichtig es erscheinen mußte, dieses Holzgerippe gegen ungünstige Einflüsse des Klimas zu schützen; denn eine Verwerfung der Balken im Innern hätte eine Zersprengung des Thonkerns und eine Zerreißung des Elfenbeins zur unausbleiblichen Folge gehabt. Ungünstigen Einflüssen des Klimas war aber der Zeus wie die Athene Parthenos unterworfen, diese durch die gar zu trockene Luft auf der Burg von Athen, jener durch die Feuchtigkeit der sumpfigen Niederung des Alpheios. Demnach suchte man jene zu große Dürre durch Anwendung von Wasser, die Einflüsse der Feuchtigkeit bei dem Zeus durch Anwendung von Öl aufzuheben. Über die Art, wie dies geschah, ist namentlich bei dem Zeus viel Rathens gewesen, und man hat wunderliche Ansichten ausgesprochen, so, der Zeus sei mit Öl übergossen worden, oder gar, man habe auf seiner Basis einen Ölgraben angebracht, um durch die Verdunstung des Öles den Zweck zu erreichen. Dergleichen bedarf keiner Widerlegung, vielmehr ist als das einleuchtend Richtige zu bezeichnen, was Schubart (Zeitschr. f. d. A. W. 1849. S. 408 f.) angiebt, daß nämlich das Holzgerippe mit einem künstlich verzweigten System von Röhren oder Canälen, gleichsam den Adern des Riesenkörpers durchbohrt gewesen sei, vermittelst deren das Holz mit Öl getränkt wurde, welches

durch einen Fuß oder durch den Schemel wieder abfließend von der Basis, durch einen Marmorrand auf derselben an weiterer Verbreitung verhindert, leicht wieder entfernt werden konnte.

Doch genug von diesem Äußerlichen der Werke des Phidias; richten wir unsere Blicke auf dasjenige, was der Künstler in diesen Materialien schuf und wie er es schuf.

Fassen wir zunächst die Gegenstände des Phidias in's Auge, so finden wir ihn so überwiegend als Götterbildner, daß alle übrigen Gegenstände gegen seine Götterstatuen fast verschwinden. Das Alterthum ist sich dieses Verhältnisses sehr wohl bewußt gewesen, wie denn Pausanias die Statue des Knaben mit der Siegerbinde in Olympia besonders deswegen bemerkenswerth nennt, da man nicht wisse, welches zweiten Menschen Bild Phidias gemacht hätte. Außer diesem Porträt und dem des Pantarkes am Throne des Zeus kennen wir in statuarischer Ausführung in der That auch nur noch das des Miltiades in Phidias' Jugendwerke, der delphischen Gruppe, welches schon kaum ein reines Porträt genannt werden kann, in Relief das des Perikles und des Meisters selbst, und wenn wir noch zwei „bekleidete Statuen", von denen Plinius berichtet, ohne sie näher zu bezeichnen, eben um dieses Umstandes willen für Darstellungen aus menschlichem Gebiet halten wollen, so ist damit unser Vorrath erschöpft. Auch die wenigen Heroen kommen kaum in Betracht, die delphische Gruppe ist sicher, die Amazone vielleicht Jugendarbeit. Betrachten wir nun aber die Reihe der Götterbilder näher, die Phidias schuf, so nimmt unter ihnen an Ruhm der Zeus die erste, und Athene, zugleich die am häufigsten gebildete Gottheit, die zweite Stelle ein. Dies sind, ohne allen Zweifel, allerdings nebst Apollon, schon bei Homer die ernstesten erhabensten, gewaltigsten Gottheiten des griechischen Pantheon, diejenigen, deren Göttlichkeit durch den am meisten geistigen Cultus am höchsten gesteigert, am meisten dem absoluten Gottbegriff genähert war, zugleich diejenigen Gottheiten, welche grade damals das mächtig emporflammende Nationalgefühl in begeistertem Glauben an ihre allweise Lenkung der Weltgeschicke weit über das bunte, vermenschlichte Göttergewimmel erhoben hatte. Nächst Zeus und Athene, dem Regierer der Welt und der Vertreterin Athens an seinem Throne, finden wir Aphrodite am häufigsten von Phidias dargestellt. Aber nicht jene weiche, holdanlächelnde Kypris der homerischen Poesie, sondern die Urania, die himmlische, das heißt jene aus orientalischer Wurzel stammende große Göttin, die das weibliche Princip im Weltall bildet, und deren Abbild aus Phidias' Hand wohl in vollendeter Schönheit, aber sicherlich nicht ohne Ernst und erhabene Würde hervorging, so wenig wie seiner schönen lemnischen Athene der ernste Typus geistiger Hoheit fehlte. Außerdem stoßen wir nur noch zweimal auf Apollon, und zwar ist die Echtheit des einen, des s. g. Parnopios (Heuschreckenabwehrer) zweifelhaft, und einmal auf Hermes, dessen Darstellung aber schwerlich Phidias unsterblich gemacht hätte, wie denn überhaupt diese jüngeren Göttertypen von weniger erhabener Idealität erst in einer späteren, subjectiveren Zeit kanonisch vollendet wurden.

Was uns dieser kurze Rückblick auf die Werke des Phidias lehrt, daß nämlich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die Darstellung göttlicher Würde, Größe und Majestät falle, und daß er hierin alle Anderen weit überrage, das sprechen

die Alten selbst theils direct, theils in der Vergleichung des Phidias mit andern Künstlern vielfach aus.

Diese Richtung nun auf die Darstellung göttlicher Erhabenheit setzt das voraus, was wir als den Hauptcharakter phidias'scher Kunst hervorgehoben und mit Großheit, Würde, Ernst, Erhabenheit bezeichnet finden. Diese Großheit und Erhabenheit aber ist untrennbar verbunden mit dem, was wir als den Grundbegriff in Phidias' Kunstcharakter zu betrachten haben, der Idealität, demjenigen, was er sowohl zuerst in die Kunst einführt, wie er es am vollkommensten offenbart. Das Wort Ideal und Idealität wird vielfach gemißbraucht, und nicht allein im alltäglichen Leben in zu weitem Umfange angewendet, so daß wir hier einer scharfen Bestimmung seines Begriffes nicht ausweichen können, wenn wir das Wesen von Phidias' Kunst verstehn wollen. Das Ideal ist die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit, das plastische Idealbild die Verkörperung, oder gleichsam die Verwirklichung dieser Vorstellung auf der allein dasselbe in seinem Wesentlichen beruht, weshalb es den Gegensatz bildet zu der Darstellung des sinnlich Angeschauten, des erfahrungsmäßig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, zu der Darstellung, welche die Griechen Nachahmung (μίμησις) nennen. Diesen Gegensatz des Idealbildes gegen jede Darstellung des erfahrungsmäßig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, finden wir nicht übel ausgesprochen in einem Satze von Philostratos' Leben des Apollonios von Tyana (6, p. 118 Kays.), wo Apollonios auf den Vorwurf, den ein Aegypter gegen den Anthropomorphismus der griechischen Götterbilder erhebt, antwortet: dennoch sind diese durch die Phantasie erschaffen auf geistigere Weise als Nachahmungen (realistische und naturalistische Werke); denn durch die Phantasie bildet der Künstler, was er nicht gesehen hat, durch die Nachahmung das was er gesehen hat. Daß Plotin in Beziehung auf den Zeus Ähnliches ausspricht haben wir oben gesehen, und in etwas anderer Form begegnen wir demselben Gedanken auch bei Cicero (Orat. 2, 3) der von Phidias sagt: als dieser Meister seine Athene und seinen Zeus schuf, hat er nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien gemacht, und jene Werke nach dessen Ähnlichkeit gebildet, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte ein Urbild der Schönheit, und dessen Ausdruck stellte er durch seine Kunst in der Materie dar.

Wenn aber nun das Ideal die Vorstellung eines Übersinnlichen ist, und wenn andererseits der bildende Künstler als die Mittel seiner Darstellung nur materielle Stoffe und rein körperliche, concrete Formen hat, wie, fragen wir, können im plastischen Idealbilde diese materiellen Mittel Träger, die concreten Körperformen Ausdruck des rein geistigen Inhalts sein? Die Antwort auf diese Frage ist in dem Geheimniß der Correlation von Geist und Körper, ihres Einsseins beim Menschen gegeben. Niemals kann ein Thierkörper idealisch gebildet, zum Träger und Ausdruck der Idee werden; es giebt keine Thieridee und also auch kein Thierideal, die Formen des thierischen Körpers können nur vollendet schön, nie idealisch sein, und deshalb hat auch keine Kunst ein Ideal, welche sich zur Vergegenwärtigung ihrer Ideen zu symbolischer Verwendung thierischer Formen flüchtet. Das Symbol ist die Stellvertretung eines Übersinnlichen durch ein Sinnliches, des Geistigen durch das Leibliche, das Ideal aber ist die Einheit des Übersinnlichen

und des Sinnlichen. Der Mensch ist dualistisch, geistig und leiblich; es kommt gar nicht darauf an, wie man sich diesen Dualismus denkt, hinwegläugnen kann ihn Niemand; beide Seiten aber, die geistige und die leibliche, stehen in untrennbarer Verbindung und bedingen einander. Sowie das Leibliche das Geistige in seiner Äußerung und Erscheinungsform bedingt, so wirkt andererseits das Geistige im Menschen auf seine leibliche Erscheinung, so drückt das Geistige dem Körper sein Gepräge auf. In der Wirklichkeit ist dieses freilich nur in durchaus relativer Weise der Fall, denn bei dem Individuum sind die geistigen Einflüsse auf den Körper erstens nie einfach und harmonisch, wie kein Individuum geistig harmonisch ist, sondern die geistigen Einflüsse auf das Körperliche sind vielfältig, oft widersprechend und einander zerstörend, und zweitens werden sie durch tausend Zufälligkeiten in ihrer Entwickelung getrübt und gehemmt, und durch die physischen Einflüsse gekreuzt oder aufgehoben. Deswegen hat es nie einen Menschen gegeben und kann nie einen geben, dessen Körperformen das reine Resultat und Gepräge des Geistigen sind; die Ansätze davon aber und die Keime und Anläufe dazu sind in jedem Individuum, und je bedeutender das geistige Individuum ist, um so weiter sind diese Keime entwickelt, um so vollkommener sind die Formen, der Ausdruck des Geistigen. Hierin liegt die Lösung des Räthsels der Verkörperung des Ideals im Idealbilde; an diese Thatsache knüpft der Idealbildner an. Denn es waren die griechischen Götter auf der Stufe ihrer höchsten religiösen Entwickelung im Glauben der Nation geistige Wesen von vollendet harmonischem Charakter oder wenigstens mit Charakterzügen ausgestattet, welche sich unter einander nicht widersprachen, durchkreuzten und aufhoben wie beim Menschen, sondern welche ein harmonisches Ganze bildeten. Zugleich aber, da des Menschen höchstes Denken der Mensch ist, waren die griechischen Götter bestimmte über das Menschliche gesteigerte, dennoch aus dem Menschlichen abgeleitete Individuen, und deshalb in ihrer geistigen Wesenheit in menschlichen Formen, und nur in solchen darstellbar. Der Weg aber, auf welchem diese Verkörperung der geistig göttlichen Wesen in menschlichen Formen vor sich geht, ist dieser, daß der Künstler beginnt mit einer Entfernung alles Zufälligen und Mangelhaften, welches den geistigen Typus im Individuum hemmt und trübt, daß er sodann die Körperformen nach Maßgabe des Charakteristischen auswählt, d. h. die Formen und Züge, in denen das geistige Gepräge am vollendetsten erscheint, und daß er endlich diese vollendet charakteristischen Formen nach dem Gesetze der Schönheit zu einem Ganzen verbindet, indem er die Extreme des Charakteristischen der Einzelzüge soweit abschleift, daß sie zu einer harmonischen Einheit sich verbinden; denn das Wesen des Idealbildes ist die Darstellung des harmonisch schönen Charakteristischen.

Dies Idealbilden also, und zwar das Schaffen großartiger, erhabener Idealtypen bildet den Mittel- und Schwerpunkt im Kunstcharakter des Phidias. Aber zu diesem gesellt sich zunächst noch Anmuth und Schönheit, welche nicht sowohl nur an seinen Statuen der Aphrodite und der lemnischen Athene bewundert wurde, sondern nach ausdrücklicher Erklärung auch an seinem Zeus. Es ist das nicht jene Schönheit, welche den Gegensatz zum Häßlichen bildet, diese versteht sich von selbst, sondern eine specifische Schönheit der Form, die für sich Bedeutung hat, auch abgesehen von dem in ihr ausgesprochenen Inhalt, eine Schönheit, die bei aller Großartigkeit anmuthig sein kann, diejenige, welche Homers Poesie im höch-

sten Grade besitzt, nächst ihr z. B. die des Sophokles, die aber der herben Erhabenheit des Aeschylos meist abgeht. Diese formale Schönheit, welche an sich unser Wohlgefallen erregt, so sehr sie auch Darstellungsmittel des Gedankens ist, beruht bei Phidias hauptsächlich auf dem zweiten Grundelemente seiner Kunst, welches die alten Zeugnisse neben der Großartigkeit, Erhabenheit und Würde und als deren Ergänzung hervorheben. Dies ist die Genauigkeit und Naturwahrheit der Formgebung, durch welche die Plastik vor jener mißverständlichen und schwächlichen Idealität bewahrt wird, die, um ein berühmtes Wort Winckelmanns zu brauchen, „von der Materie nur eben so viel zu ihren Werken hinzunimmt, wie nöthig ist, um ihre Gedanken auszudrücken". Das widerstreitet der Plastik, die materiell und im Materiellen schaffen, die das Materielle durchgeistigen soll, aber nie von demselben abstrahiren kann. Die Malerei mag unheimliche Geistergewalt durch riesige Schattengestalten der Phantasie vorgaukeln, die Plastik kennt dergleichen nicht, sie soll auch nie versuchen, dergleichen selbst nur anzustreben. Das hat Phidias gelehrt, der mit dem höchsten geistigen Inhalt die vollendet schärfste, wahrste Form verband, jenen lebendigen und gesunden Naturalismus, der den Körper in der That allein zum würdigen und ausreichenden Organ eines großen Geistes macht. Ein solcher Naturalismus ist nun aber wieder durch eine feine Durchbildung des Formellen, durch Schärfe in der materiellen Ausführung bedingt und allein möglich, und hier ist es, wo Phidias' Meisterschaft als Ciseleur an seinen Erzbildern sich in ihrer ganzen Bedeutung offenbart haben wird.

Um uns jedoch über das Verhältniß des Idealismus und Naturalismus zu einander zur völligen Klarheit der Überzeugung zu führen, bedarf es nur eines eingehenden Studiums der Bildwerke vom Parthenon, in denen idealer Inhalt mit dem durch äußerste Präcision bedingten und bewirkten Naturalismus der Form sich untrennbar verbindet und verschmilzt, und welche uns gleichzeitig noch ein anderes Moment des phidias'schen Kunstcharakters vergegenwärtigen können, das auch in der Nachbildung des Kopfes seines Zeus (Fig. 48 b) fühlbar hervortritt und von den Alten selbst nicht verkannt worden ist. Dies ist der Anschluß an die ältere Kunst in ihren reifsten Leistungen, eine b e w u ß t g e w a h r t e Strenge in der Auffassung der Form, die mit nicht überwundenen Resten älterer Weise nicht zu verwechseln ist, und welche den Werken des Phidias das verlieh, was man den hohen Stil genannt hat, welches sich wohl mit einer gelinden Zuthat von Herbheit nicht aber mit irgend welcher Weichlichkeit verträgt. Wo in den Parthenonsculpturen (besonders in den Metopen) u n ü b e r w u n d e n e r Archaismus zu Tage kommt geht er auf andere Quellen, nicht auf Phidias zurück. Und eben deshalb, weil man diese Sculpturen und die verwandten und gleichzeitigen von anderen Tempeln nicht auf Phidias' Meißel zurückführen kann, wie sie auf seinen Genius in ihrer Conception und seine Werkstatt in dem größten Theile ihrer Ausführung wohl ohne Zweifel zurückgehn, müssen wir seine Werkstatt, d. h. des Meisters Schüler und Genossen kennen lernen, ehe wir uns zu deren Schöpfungen wenden.

DRITTES CAPITEL.

Schüler und Genossen des Phidias.

So groß und tiefgreifend der Umschwung sein mußte, den Phidias in der Kunstentwickelung hervorbrachte, indem er, alle früheren Anläufe und die Resultate aller bisherigen Strebungen zusammenfassend zur vollendeten Meisterschaft durchdrang, so dürfen wir doch behaupten, daß seine Einwirkung schwerlich so ausgedehnt und so nachhaltig gewesen wäre, wie sie in der That war, wenn nicht der Kreis von Schülern und Genossen, welcher sich mehr oder weniger nahe um den Meister schloß, Männer von der hervorragendsten Begabung umfaßt hätte, vollkommen fähig, die in Lehre und Vorbild ihnen werdenden Anregungen in freiem Schaffen im Geiste des Meisters zu verwerthen. Diese Schüler und Genossen des Phidias sind es gewesen, durch deren Hilfe der Meister seiner Thätigkeit, den in letzter Instanz von ihm ausgehenden Schöpfungen die Ausdehnung geben konnte, welche dem aller Orten erwachenden Bedürfniß genügte, diese Schüler und Genossen haben die Kunst des Phidias weithin durch Griechenland verbreitet, sie haben deren große Principien verallgemeinert und durch eine feste Tradition auch der folgenden Zeit überliefert, die stark und groß genug dastand, um auch nach den Erschütterungen in Griechenlands dreißigjährigem peloponnesischem Kriege die Grundlage für die neuerwachende attische Kunst zu werden. Wohl ist es wahr, daß Phidias' Kunst ein nothwendiges Product der großen Zeit Griechenlands gewesen ist, wohl dürfen wir glauben, daß auch ohne Phidias' Auftreten die griechische Plastik sich zu reiner Schönheit erhoben haben würde; je deutlicher wir es aber vor Augen sehen und verfolgen können, wie die erhabenen Gedanken und die hohe Idealität von Phidias' Werkstatt aus sich über Griechenland verbreitet haben, desto mehr sind wir berechtigt anzunehmen, daß diese Richtung des Schaffens erst dadurch im vollsten Sinne volksthümlich und Gemeingut der Nation geworden, daß Phidias' Schüler sie weiteren und immer weiteren Kreisen vermittelten. Je bedeutender demnach die Schüler und Genossen des Phidias für die gesammte Entwickelung der griechischen Plastik dastehen, um so wichtiger wird es für uns, diese Männer, welche gewöhnlich von dem Glanze des phidias'schen Namens überstrahlt, nicht so gewürdigt werden, wie sie es verdienen, näher kennen zu lernen.

Unter diesen großen Künstlern stehen namentlich zwei als durchaus ebenbürtige Nebenbuhler neben einander, so daß es schwer wird zu sagen, welchen von ihnen, Alkamenes den Athener, oder Agorakritos den Parier, man an erster Stelle nennen soll. Dennoch erscheint Alkamenes als der umfassender und reicher begabte, er ist es, der in mehren Stellen alter Schriftsteller, in denen die Sterne erster Größe zusammen genannt werden, neben Phidias und Praxiteles als Dritter erscheint, und dem Pausanias (V. 10. 8) gradezu den zweiten Platz nach Phidias anweist. So möge er denn den Reigen eröffnen.

Alkamenes heißt bald Athener, bald Lemnier, welche Angaben sich ohne Schwierigkeit dahin vereinigen lassen, daß er aus einer attischen und mit attischem Bürgerrechte

Bürgerrecht begabten Colonisten- (Kleruchen-) Familie aus Lemnos stammt. Als feste Daten aus seiner Künstlerwirksamkeit finden wir die Jahre Ol. 86. 1 (436) und 94. 2 (402), so daß Plinius' Ansetzung des Alkamenes in Ol. 83 höchstens den Anfang seines selbständigen Wirkens, nicht aber seine Blüthe bezeichnen kann, und daß wir ihn ein starkes Menschenalter jünger als Phidias denken dürfen. Unter seinen Werken, für welche eine sichere chronologische Anordnung kaum möglich ist, obgleich es wahrscheinlich ist, daß die meisten seiner Tempelbilder in seine spätere Zeit fallen, als er nach Phidias' Tode an der Spitze der attischen Künstlerschaft stand, unter diesen Werken nehmen die Götterbilder fast noch ausschließlicher als bei Phidias die erste Stelle ein; eine einzige Athletenstatue, ein Pentathlos (Fünfkämpfer) von Erz, der übrigens den Beinamen „des Mustergiltigen" (ἐγκρινόμενος) erhielt, steht wenigen Heroendarstellungen und einer Reihe bedeutender Tempelstatuen gegenüber, unter denen mehrere Gottheiten vielleicht zum ersten Male von Alkamenes im Geiste der neuen Periode gestaltet worden sind. Dies ist freilich wohl kaum anzunehmen bei seinem am häufigsten erwähnten Werke, einer „in den Gärten" (ἐν κήποις) in Athen aufgestellten Aphrodite von Marmor; denn wenngleich dieser Statue der Beiname Urania, aus dem man auf eine Wiederholung des Idealtypus schließen könnte, den Phidias gebildet, der an diese Statue seines Schülers die letzte Hand gelegt haben soll, nur irrigerweise beigelegt wird, so sind wir doch durchaus nicht im Stande zu sagen, worin das Werk des Alkamenes, worin seine Auffassung der Göttin sich von der seines Meisters unterschied, und ob Alkamenes in irgend einer Weise über Phidias hinausgegangen sei.[17]) Denn Angaben über die Composition der Statue fehlen uns ganz, und das Lob, welches derselben mehrfach ertheilt wird, bezieht sich, auch wo es nicht ganz allgemein gehalten ist, auf eine große Schönheit und Vollendung einzelner Formen. Besonders gerühmt werden am Kopfe sowohl der ganze Umriß in der Vorderansicht als insbesondere die Wangen, an den Armen der feine Rhythmus der Handwurzeln und die Zartheit der spitz auslaufenden Finger. Vielleicht ist keine Antike besser im Stande uns den Sinn dieser Lobsprüche, bei denen Mancher sich an Rafael'sche Madonnenhände erinnert fühlen mag, lebendig zu machen, als die eherne Athene Agoraea in den Uffizien in Florenz [18]), deren ruhig declamirend und demonstrirend vorgestreckte rechte Hand sowohl in den Formen, wie namentlich in der Bewegung der Finger und des schlank zurückgebogenen Handgelenkes kaum ihres Gleichen hat. Auf das Geistige und den idealen Gehalt der Aphrodite des Alkamenes läßt dies Zeugniß gleichwohl keinen Rückschluß zu. Noch weniger genau sind wir über eine zweite Darstellung derselben Göttin unterrichtet, wir wissen nur, daß Alkamenes mit dieser Statue über seinen Mitschüler Agorakritos siegte, obwohl dem Letzteren bei diesem Werke Phidias selbst geholfen haben soll. Auch mit zwei Bildern der Athene, deren eines freilich eben so zweifelhaft ist, wie dasjenige des Phidias, gegen welches es im Wettstreit unterlegen sein soll, während das andere, aufgestellt im Heraklestempel in Theben als Weihgeschenk des Thrasybul und der Athener nach Vertreibung der sogenannten 30 Tyrannen, die Göttin in der Gruppirung mit Herakles zeigte, — auch mit diesen Arbeiten scheint Alkamens nicht grade neue Bahnen betreten, sondern dem von Phidias aufgestellten Typus wesentlich nachgeschaffen zu haben. Wenigstens wissen wir Nichts vom Gegentheil. Originell dagegen tritt sein Talent auf in der

Bildung der Hekate, des Ares, des Hephaestos, des Asklepios und des Dionysos. Die Hekate, welche in Athen auf dem großen thurmartigen Strebepfeiler der südlichen Burgmauer, welcher auch den Tempel der sogenannten Nike Apteros trug, und zwar wahrscheinlich vor diesem aufgestellt war und daher den Namen der Hekate „auf dem Thurm" (ἐπιπυργιδία) erhalten hat, bildete zuerst Alkamenes dreigestaltig, wie sie als Herrscherin in den drei Reichen der Natur, im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt galt; d. h. wenn wir uns durch erhaltene Bildwerke [19]) leiten lassen dürfen, in drei mit dem Rücken gegen einander gestellten, an einen Pfeiler gelehnten Gestalten. In Beziehung auf die reine Darstellung des Ideales wichtiger als diese hauptsächlich vom Cultus in seiner speciellen Geltung vorgezeichnete, also wenigstens in gewissem Sinne nicht künstlerisch freie Schöpfung, sind die übrigen oben genannten Götterbilder des Alkamenes. Leider besitzen wir von keinem derselben eine Beschreibung, welche uns in den Stand setzen könnte, deren Nachbildungen in erhaltenen Kunstwerken zu suchen, oder vermuthete Nachbildungen als solche zu erweisen. Nur von dem Bilde des Dionysos von Gold und Elfenbein, welches dieses Gottes Tempel in den s. g. Limnae schmückte, dürfen wir glauben in den in allen Hauptsachen constanten Typen athenischer Silber- und Erzmünzen, von welchen Fig. 49. je ein Beispiel giebt, ein Abbild zu besitzen [20]), welches in mehr als einer Beziehung von Bedeutung ist.



Fig. 49. Athenische Münzen mit Alkamenes' Dionysos.

Der Gott ist bärtig gebildet, und nur so, nicht als den jugendlich weichen Weingott dürfen wir ihn in dieser älteren und strengeren Zeit dargestellt zu sehn erwarten; er ist mit einem weiten Himation bekleidet, was einem Goldelfenbeinbilde ziemt; er thront, und zwar in einer dem Zeus des Phidias in mehrfachem Betracht verwandten Stellung, welche zu wiederholen einem Schüler des großen Meister nahe liegen mußte; es ist ein Bild voll feierlichen Ernstes, das den großen Gott des Segens vergegenwärtigt, der seinen Becher nicht hält um aus ihm zu trinken, sondern um den Menschen seine Gabe darzubieten. Dies Alles stimmt mit dem zusammen, was wir bei Alkamenes erwarten dürfen, und zugleich bestätigt es in einem bedeutenden Beispiel, daß Alkamenes ein hoch ernster und strenger, auf eine großartige Auffassung gerichteter Künstler war. Demnächst dürfte man berechtigt sein, mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit das Ideal des Asklepios, für dessen Aufstellung durch den späten pergamenischen Künstler Phyromachos man Nichts als die allerunzulänglichsten Gründe angeben kann, auf das Tempelbild dieses Gottes von Alkamenes in Mantineia zurückzuführen, und zwar deshalb, weil das Ideal des Asklepios wesentlich als eine geistreiche Umbildung des von Phidias

ausgeprägten Zeusideales erscheint, eine Umbildung, welche unter Beibehaltung der meisten charakteristischen Formen doch vermöge der Herabsetzung derselben auf ein reiner Menschliches die Hoheit des Weltregierers durch die herzliche Milde und Klugheit des hilfreichen Heilgottes zu ersetzen weiß. Ein solches Anlehnen an die Schöpfung des Meisters und zugleich eine solche feine und geistreiche Umgestaltung derselben dürfen wir Alkamenes wohl zutrauen und ein solches Festhalten des Zeustypus, der ja an sich nicht im Wesen des Asklepios nothwendig begründet ist, am ehesten von einem Schüler des Phidias erwarten. Und da wir nun endlich wissen, daß spätere Meister, wie z. B. Praxiteles, den Heilgott jugendlich auffaßten, also seinen Typus wesentlich änderten, so haben wir wenigstens einigen Boden unter den Füßen, wenn wir es als nicht unwahrscheinlich hinstellen, daß das Ideal des zeusartig aufgefaßten, älteren Asklepios auf Alkamenes zurückgehe. In dem auf attischen Münzen [21]) vorkommenden Asklepios dürfen wir denjenigen des Alkamenes, der in Mantineia war, freilich nicht suchen; den Typus des Gottes aber, welchen wir für die Statue des Alkamenes voraussetzen müssen, zeigt derselbe. Auch an der Ausbildung des Ideales des von nur sehr wenigen Künstlern unseres Wissens dargestellten Hephaestos würden wir Alkamenes ohne Zweifel mit Recht einen starken Antheil zuschreiben dürfen, wenn wir überhaupt von einer künstlerischen Durchbildung des Typus des Feuer- und Künstlergottes nach dem Bestande der uns erhaltenen Monumente reden könnten. An Alkamenes' Hephaestosstatue wird besonders der Umstand gerühmt, daß man in ihr vermöge einer sehr feinen Beobachtung des eigenthümlichen Rhythmus der Bewegung eines Hinkenden, ohne daß dadurch der Schönheit der Statue Eintrag gethan worden wäre, das für Hephaestos charakteristische Hinken erkannte, obwohl dieselbe ruhig auf beiden Füßen stand und bekleidet war. Etwas derartiges haben wir unter den erhaltenen statuarischen Darstellungen des Hephaestos nicht, denen auch meistens die Großartigkeit göttlicher Würde abgeht, welche wir in jedem Werke der Schule des Phidias voraussetzen müssen. Zur Vergegenwärtigung dieser göttlichen Würde bei dem von allen Göttern am wenigsten erhabenen Hephaestos dürfte auf den Fries des Parthenon verwiesen werden, auf welchem der Gott mit Athene gruppirt ist, sowie auf ein Relief im Louvre, welches ihn schmiedend an den Waffen für Achill zeigt (abgeb. Clarac, M. d. sculpt. pl. 181, N. 84, Müller Denkm. d. a. Kunst 2, Taf. 18, N. 194) endlich an eine Anzahl von Vasengemälden der besten Zeit, welche des Gottes Zurückführung auf den Olymp darstellen. In dieser Art der Auffassung werden wir uns den Hephaestos des Alkamenes etwa zu denken haben, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß in diesen Monumenten entfernt eine Nachbildung der athenischen Tempelstatue zu erkennen sei. Ganz unbekannt ist uns der Ares des Alkamenes, und wenngleich es bei der vergleichsweise seltenen Darstellung dieses Gottes durch griechische Künstler auf den ersten Blick nahe genug zu liegen scheinen mag, einen Einfluß des alkamenischen Vorbildes in erhaltenen Statuen des Kriegsgottes zu suchen, so genügt doch nicht allein in keinem Falle die bloße Erwähnung einer Götterdarstellung durch einen großen Künstler, um uns zu berechtigen in unserem Denkmälervorrath Nachbilder aufzusuchen, sondern die erhaltenen Aresstatuen zeigen auch so wenig von dem Geiste der Kunst dieser älteren Periode, daß man schwerlich irgend einen Grund hat, sie auf ein Vorbild aus derselben zurückzuführen. Eine Hera, die Alkamenes

beigelegt wird, ist als in der That sein Werk zu wenig sicher verbürgt, um es nicht überaus unfruchtbar erscheinen zu lassen, über sie und ihr etwaiges Verhältniß zu der Hera des Polyklet Vermuthungen aufzustellen. Wenn endlich neuerdings die Vermuthung ausgesprochen worden ist [22]), daß der hierneben in Fig. 50 abgebildete ruhig stehende und sich zum Wurfe vorbereitende Diskobol im Vatican [23]) auf den Penthathlos Enkrinomenos des Alkamenes zurückgehe, so kann man zugeben, daß gegen die bisher beliebte Zurückführung derselben auf ein Werk des Naukydes, eines Schülers des Polyklet besonders der feine attische Typus der Figur und zumal des Kopfes entscheidend in's Gewicht fällt, ferner, daß es möglich ist, daß ein Penthathlos durch das Halten des Diskos, dessen Wurf neben dem des Speeres und neben dem Sprunge für das Pentathlon charakteristisch war, bezeichnet worden sei, obgleich Pausanias zwei Mal von Charakterisirung von Fünfkämpfern durch Sprunggewichte redet, endlich, daß der vaticanische Diskobol, den Wiederholungen als auf ein bedeutendes Vorbild zurückgehend bezeichnen, und den namentlich Künstler als Musterfigur zu studiren pflegen, nicht unwürdig des Alkamenes und seines „Enkrinomenos" erscheint, ohne jedoch durch dies Alles den Beweis geführt zu finden, daß wir in ihm eine Nachbildung dieses Werkes besitzen. Jedenfalls aber verdient die Statue noch einige Worte und ihr Motiv erheischt dieselben. Die Situation ist die, welche der im myronischen Diskobol dargestellten Action unmittelbar vorhergeht, ein Praeludiren zum Abwurf, und zeigt uns den Jüngling ganz mit den letzten Vorbereitungen zur höchsten Anstrengung beschäftigt.



Fig. 50. Diskobol vielleicht nach Alkamenes.

Während er die schwere Wurfscheibe, um den rechten Arm nicht zu ermüden, noch in der linken Hand hält, sucht er mit dem rechten Fuße, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein zu tragen haben wird, einen festen Stand zu gewinnen und greift mit den energisch gekrümmten Zehen gleichsam in den Boden. Den rechten Arm hat er im Ellenbogen halb erhoben, die Finger der rechten Hand sind, jeder einzeln anders gekrümmt (ergänzt, aber nach sicheren Spuren richtig), halb zusammengeschlossen, halb geöffnet. Die Stellung dieses Armes und dieser Hand mißversteht man, so lange man sie als ruhend betrachtet; es gilt nicht ein fingerndes Abzählen der Entfernung des Zieles, auf welches der in kurzer Entfernung auf den Boden gehende Blick nicht gerichtet ist, auch handelt es sich nicht um eine „unwillkürliche Geberde, als wolle der Jüngling sich mit dieser zu größerer Aufmerksamkeit ermahnen" oder um „einen unwillkürlichen, sinnlichen

Ausdruck des ihn beschäftigenden Gedankens, einen unbewußten Monolog", sondern Arm und Hand sind in Bewegung zu denken und zwar in sehr bewußter Weise und zu einem sehr nahe liegenden Zweck. Der Arm wird gestreckt und gehoben, die Finger spielen um die Elasticität zu prüfen und gleichsam den günstigsten, eben erschienenen Augenblick herauszufühlen, wo die Kraft am meisten gesammelt, die Muskelspannung die frischeste, der Griff der sicherste ist; einen Augenblick weiter und die Wurfscheibe geht hoch nach vorn erhoben, wie dies Vasenbilder vergegenwärtigen, mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myrons Diskobol kennen, beginnt. Die Meisterlichkeit in der Darstellung dieses schwebenden Momentes bei aller scheinbaren Ruhe ist allgemein empfunden worden; und in der That muß man gestehen, daß wir nicht allein eine trefflich angelegte und durchgebildete körperliche Handlung vor uns haben, sondern daß eine tiefere seelische Empfindung, Eifer, Spannung das Werk belebt und nach dieser Richtung hin über den stark bewegten und in der Bewegung aufgehenden myronischen Diskoswerfer erhebt. Kehren wir aber zu Alkamenes zurück, so werden wir freilich nach dem oben Gesagten darauf verzichten müssen, die meisten Idealtypen, welche dieser Künstler schuf, und ihre eigenthümlichen Vorzüge nachzuweisen; dennoch bleibt als sicheres Ergebniß einer Betrachtung dieser ansehnlichen Reihe von Götteridealen stehn, daß Alkamenes ein mit Phantasie begabter, geistig regsamer, ernstgestimmter, dabei hoher Schönheit und feiner rhythmischer Bewegung fähiger, also formvollendeter Künstler war, ein echter und würdiger Schüler und Nachfolger des großen Phidias, den Quintilian mit diesem zusammen und Polyklet gegenüber nennt in Betreff der Großheit und des Gewichtes. Ganz in seiner Stellung als Schüler und Genoß des Meisters erscheint er bei einem Werke, dessen Besprechung nachzuholen ist, nämlich der Statuengruppe im westlichen Giebel des Tempels in Olympia, für den Phidias gleichzeitig das Tempelbild, den Zeuskoloß, ein anderer seiner Genossen P a e o n i o s von Mende die östliche Giebelgruppe arbeitete. Da wir von diesem Paeonios aus der thrakischen Stadt Mende, der, ohne gradezu Schüler des Phidias zu heißen, doch offenbar in einem ähnlichen Verhältniß zu demselben stand, außer einer weniger bedeutenden Notiz über ein von ihm verfertigtes, in Olympia auf einer Säule aufgestelltes Bild der Siegesgöttin nichts Näheres wissen, und da zugleich die ausführlichere Beschreibung der von ihm gearbeiteten östlichen Giebelgruppe des olympischen Tempels, die uns Pausanias liefert, uns in den Stand setzt, die kürzer beschriebene Giebelgruppe von Alkamenes uns besser zu vergegenwärtigen, so möge hier die Besprechung dieses Werkes des Paeonios eingeschaltet werden [24]).

Gegenstand der Darstellung war die Vorbereitung zu dem Wettrennen des Oinomaos und Pelops, welches als Vorbild der olympischen Wettrennen mit Viergespannen, wie Pelops als einer der Hauptstifter der olympischen Spiele galt. Durch dieses Wettrennen gewann Pelops die Herrschaft über das Land und damit die Schutzherrlichkeit der großen Nationalspiele zu Ehren des Zeus. Diesen Gegenstand hatte nun aber Paeonios nicht in dem Momente der Ausführung der Rennen aufgefaßt; auch wäre dies nicht wohl möglich gewesen, da zwei neben oder hinter einander in raschem Laufe dahinsprengende Viergespanne dem für die Composition bedingenden Rahmen des flachdreieckigen Giebelfeldes in schreiender Weise widersprochen haben würden. Paeonios wählte den Augenblick vor dem Beginne des

Wettkampfes, die Beschwörung des Kampfvertrages von beiden Parteien vor der Bildsäule des Zeus, während die Gespanne noch in voller Ruhe bereit gehalten wurden, und so gewann er eine in Pausanias' Beschreibung noch sehr wohl erkennbare, streng symmetrisch componirte, und dem Raum des Giebelfeldes bestens eingepaßte Gruppe von einundzwanzig Figuren. Die Mitte unter dem Gipfel des Giebels nahm Zeus ein, der göttliche Kampfhort von Olympia, der jedoch nicht als persönlich anwesend und mithandelnd, sondern als Statue dargestellt war. Als solche konnte dieses Marmorbild von den Marmorbildern der handelnden, lebendig gedachten Personen allerdings schon durch das Stehn auf einer Basis bezeichnet werden; doch ist kaum zu zweifeln, daß sie weiter, und zwar nach Analogie der Götterbilder in zahlreichen erhaltenen Kunstwerken, namentlich Vasengemälden, aber auch in Reliefen, z. B. dem Friese von Phigalia (s. unten Fig. 74. D. 23.) von den lebenden Menschen durch ihren Stil, d. h. durch eine archaische Bildung unterschieden worden ist, durch welche zugleich an die weit zurückliegende Zeit der dargestellten Begebenheit erinnert werden mochte. Rechts und links von dieser Statue gruppirten sich die handelnden Personen, und zwar nahmen die erste Stelle ein rechts Oinomaos, von seiner Gemahlin Sterope, links Pelops, von seiner Geliebten Hippodameia begleitet. Auf diese Personen folgten zu beiden Seiten die ruhig stehenden Viergespanne, deren Pferde wir uns nach innen gewendet und wie in schräger Vorderansicht perspectivisch vor einander vortretend werden denken müssen. Vor den Pferden saßen die Lenker, Myrtilos auf Oinomaos', Sphaeros oder Killas auf Pelops' Seite. Durch das Sitzen dieser Männer, welche beim Kampfe selbst die Zügel zu führen hatten, ist die noch herrschende vollkommende Ruhe der Handlung sehr scharf bezeichnet; die Annahme einer weiteren Motivirung dieser Stellung derselben durch die abnehmende Höhe des Giebelfeldes ist jedoch irrig, da in dem noch weiter vom Mittelpunkte entfernten Platze für stehende Pferde Raum war, die wir uns grade in dieser Darstellung um so bedeutender gehalten denken müssen, je mehr die ganze Composition einer Verherrlichung der olympischen Rennen mit dem Viergespann galt. Über den Leibern der Pferde senkte sich das Giebelfeld etwa auf die halbe Höhe der Mitte, und bot Raum nur noch für die nicht großen Wagen, neben denen jederseits zwei namenlose Knechte, die wir etwa vorgebeugt und knieend zu denken haben, mit der Instandsetzung der Geschirre beschäftigt erschienen, während die Ecken durch die liegenden Statuen der beiden Flußgötter von Olympia, rechts des Kladeos, links das Alpheios ausgefüllt waren.

Dieser Gruppe entsprach nun im Westgiebel die Composition des Alkamenes, welche etwa in der gleichen Figurenzahl zu denken ist, dagegen als höchst bewegt einen auch noch in anderen Beispielen wahrnehmbaren, aber keineswegs als unwandelbares Gesetz für die Giebelgruppen geltenden Gegensatz zu der ruhigeren Gruppe des vorderen Giebelfeldes bildete. Gegenstand dieser Composition von Alkamenes war der Kentaurenkampf auf der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos, welcher dadurch erregt wurde, daß die rohen, halbthierischen Kentauren in die Hochzeitsversammlung einbrachen und Weiber und schöne Knaben raubten. Freilich wurden sie für diesen Frevel derb gezüchtigt, die Lapithen überwältigten die rohen Ungethüme des Waldgebirgs, jedoch wurde der Sieg nur entschieden durch die göttliche Heldenkraft des attischen Heros Theseus, der als Freund und Genoß

des Peirithoos, auf dessen Hochzeit anwesend, die Führung in diesem Kampfe übernahm, in welchem das Menschliche über das Halbthierische, die Civilisation über die Rohheit, das Recht über den lüsternen Frevel siegte. Dieser Sieg über die Kentauren war eine der glorreichsten Thaten des Theseus, nächst ihm die Besiegung der Amazonen; beide Heldenthaten waren der Stolz Athens, und ein Lieblingsvorwurf der bildenden Kunst der Attiker, der um so wünschenswerther und passender erschien, je reichere Gelegenheit zu bewegten Compositionen und zu der Behandlung eigenthümlich interessanter Situationen und Formen die Kampfscenen mit den halbthierischen Kentauren und mit den mannweiblichen Amazonen darboten. In wie hohem Grade die Bildnerkunst sich aller innern und äußern, geistigen und formellen Vortheile bewußt war, welche in diesen Gegenständen liegen, und wie sehr sie es verstand, diese Vortheile auszubeuten, das werden wir weiter unten, namentlich bei der Betrachtung des Frieses des Apollontempels von Phigalia wahrzunehmen und zu bewundern Gelegenheit haben. Zu diesen Denkmälern der Kentauromachie gehört nun auch die westliche Giebelgruppe des Tempels in Olympia von Alkamenes. Pausanias' Beschreibung ist kurz, allgemein und ungenügend; geleitet aber durch die offenbaren Analogien des anderen Giebels und durch die unten darzulegenden Gesetze, welche der Composition jeder Giebelgruppe unbedingt zum Grunde liegen, können wir diese Beschreibung, größtentheils dem Vorgange Welckers folgend, zu einer großen und anschaulichen Gruppe ergänzen. In der Mitte standen Peirithoos, die eine Hauptperson und ihm zunächst Theseus, der eigentliche Held der Darstellung, beide natürlich in bewegtester Kampfstellung, Theseus mit einem als erste beste Waffe ergriffenen, beim Hochzeitsopfer gebrauchten Beile die Kentauren angreifend, deren sich ihm zunächst zwei, der eine ein geraubtes Mädchen, der andere einen schönen Knaben in den Armen mit sich schleppend befanden. Nächst Peirithoos andererseits, und Theseus entsprechend, haben wir uns Kaeneus den Lapithenfürsten und Beistand des Peirithoos zu denken, welcher gegen den Kentauren Eurytion kämpfte, der Peirithoos' Braut, die schöne Hippodameia davonzutragen sich bemühte. Neben Eurytion müssen wir nothwendig noch einen zweiten kämpfenden oder mit einer schönen Beute davon galoppirenden Kentauren annehmen. Auf diese große Mittelgruppe werden nun beiderseits noch zwei Gruppen von Kentauren im Kampfe mit Lapithen gefolgt sein, und nach den uns von der abnehmenden Höhe des Raumes vorgeschriebenen Gesetzen werden wir in den beiden inneren Gruppen die Kämpfe noch als unentschieden, die Kentauren und Lapithen, wenn auch im Kampfe gebeugt, doch wesentlich aufrecht uns vorzustellen haben, während die folgenden beiden Gruppen je auf dem einen und dem anderen Flügel zu Boden geworfene Kentauren, und über oder neben ihnen knieende Lapithen dargestellt haben müssen, und die Ecken durch schwerverwundet oder sterbend daliegende Lapithen zweckmäßig und im besten Gegensatze gegen die zunächst befindlichen besiegten Kentauren ausgefüllt waren. Es wäre eine gewiß dankbare Mühe für einen tüchtigen Künstler, diese großartige Composition in einer Zeichnung zu reconstruiren, zu der ihm der phigalische Fries und derjenige des s. g. Theseion, wie wir weiterhin sehn werden, fast alle nöthigen Figuren zu liefern vermöchte.

Und hiermit verlassen wir Alkamenes, indem wir es verschmähen, die von einer Seite behauptete Möglichkeit, daß er der Urheber des Frieses von Phigalia

sei, zu benutzen, um diesem Friese einen Meister und dem Alkamenes noch ein bedeutendes Werk zuzuweisen. Eben so wenig liegt ein haltbarer Grund vor, die Balustradenreliefe des Niketempels mit Alkamenes in Verbindung zu bringen. Wir wenden uns deshalb seinem Nebenbuhler Agorakritos zu.

Agorakritos war gebürtig von Paros; seine Zeit, d. h. sein Altersverhältniß zu Phidias und Alkamenes ist nicht überliefert, wir wissen nur, daß er in einem besonders vertraulichen Verhältniß zum Meister stand, der ihm mehre Werke seiner eigenen Hand mit der Erlaubniß geschenkt haben soll, seinen, des Agorakritos, Namen darauf zu setzen, sowie er ihm bei der Aphrodite half, die trotzdem gegen die Concurrenzstatue des Alkamenes unterlag. Aus diesem Umstande erklärt es sich, daß bei mehren Werken die Alten schwankten, ob sie dieselben dem Agorakritos oder dem Phidias zuschreiben sollten. Das müssen offenbar Statuen gewesen sein, welche Agorakritos' Namen trugen, in denen man aber die Hand des Phidias zu erkennen glaubte; so z. B. eine Statue der Göttermutter im Metroon zu Athen. Demgemäß werden uns nur zwei Werke als unbezweifelt von Agorakritos stammende angeführt, nämlich zwei Erzstatuen der Athene Itonia und des Zeus im Tempel der Athene zu Koroneia. Beide Gottheiten gehören zu denen, deren Typus von Phidias in ganz besonderem Maße durchgebildet ist; dennoch können wir wenigstens für den hier in Rede stehenden Zeus nachweisen, daß er eine wichtige Modification des von Phidias geschaffenen Ideals darstellte, und Ähnliches werden wir für die Athene mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen dürfen. Während nämlich der Zeus des Phidias, wie wir gesehen haben, den Gott in der reinsten Verklärung des milden und friedenvollen Himmelsgottes charakterisirte, wird derjenige des Agorakritos, den Pausanias Zeus nennt, von Strabon gradezu als Hades bezeichnet. Schon hieraus, weiter aber aus dem Wesen des Cultus, der sich an diese Gestalten in Koroneia knüpfte, können, ja müssen wir schließen, daß Agorakritos den Gott von seiner finstern Seite als den Herrn nicht nur des Himmels, sondern auch der Erde und der Unterwelt aufgefaßt hatte, so daß man ihn mit dem Herrscher der Todten verwechseln konnte. Sind wir nun auch nicht im Stande mit voller Sicherheit nachzuweisen, welche Mittel der Künstler anwendete, um seinen finstern, chthonischen Zeus zu charakterisiren, so genügt die Thatsache, daß er dies gethan, um seine künstlerische Selbständigkeit zu erweisen. Eine Gemme der florentiner Sammlung, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 226 stellt allerdings, wie auch schon von Andern bemerkt worden ist[25]), den Zeus-Hades und die Athene-Itonia von Koroneia dar und mag der Siegelstein eines Mannes eben dieser Stadt gewesen sein, der sich seine heimischen Hauptgötter in einem bedeutsamen Acte in Stein schneiden ließ; es wäre auch nicht unmöglich, daß der Steinschneider sich bei seiner Darstellung mehr oder weniger genau an die Statuen des Agorakritos gehalten hätte; allein erweisen läßt sich dies nicht, und so dürfen wir jene Gemme nicht benutzen, um nach ihr Agorakritos Werk zu reconstruiren. Bei dem berühmtesten und vorzüglichsten Werke des Agorakritos, der Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus, wird wiederum von nicht wenigen alten Zeugen Phidias als der eigentliche Urheber genannt, und obgleich einige Fragmente desselben, Stücke des Gewandes, erhalten sind, können wir über dessen Gesammtgestalt und geistige Auffassung nicht viel mehr sagen, als daß die Statue ein angeblich 15 Fuß hohes, streng aufgefaßtes Götterbild war.

Auf dem Haupte trug die Göttin einen sogenannten Stephanos, d. h. einen in gleicher Höhe den Kopf umgebenden verhältnißmäßig hohen Reifen, auf welchem Hirsche und Siegesgöttinnen symbolischen Bezugs in Relief gebildet waren, in der einen Hand hielt sie einen Apfelzweig, in der anderen eine Schale; auf der reichverzierten Basis war der Mythus von Helenas Übergabe an Leda durch Nemesis dargestellt, indem die Sage benutzt war, in welcher Nemesis die eigentliche Mutter, Leda nur die Amme und Pflegerin der Helena genannt wird [26]). Theile dieser Basis will noch Leake (Demen v. Attika S. 119) gesehn haben, die aber neuerdings nicht mehr aufzufinden gewesen sind [27]). Da wir über das eigentlich Charakteristische dieser Nemesisstatue des Agorakritos nicht unterrichtet sind, so muß hier auf eine, kunstgeschichtlich nur sehr mittelbar zu verwerthende, kunstmythologische Abhandlung über die Darstellungen und das Ideal der Nemesis unter Verweisung auf eine Abhandlung Zoëgas, in dessen von Welcker herausgegebenen Aufsätzen S. 32 ff. und die Beilagen [28]) verzichtet werden. Nur das mag noch bemerkt werden, daß Varro, Plinius' Hauptquelle, diese Nemesis für das beste Werk der griechischen Kunst hielt, sowie auch die Anekdote, diese Nemesis sei mit Veränderung der Attribute aus der von Alkamenes besiegten Aphrodite hervorgegangen, deshalb erwähnenswerth ist, weil derselben innere Wahrscheinlichkeit um so weniger abgeht, je näher die Ideale der Nemesis und der Aphrodite Urania einander thatsächlich stehn. Die andere Anekdote, nach der diese Nemesis aus einem Marmorblocke gemacht sein soll, den die Perser mit sich brachten, um aus ihm ein Siegeszeichen über Griechenland zu verfertigen, und den sie bei ihrer schmählichen Niederlage und Flucht zurücklassen mußten, enthält dagegen Nichts als einen witzigen Einfall, den mehre Epigramme behandeln, und dessen Pointe darin liegt, daß das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde erscheint. — Die uns überlieferten Nachrichten über Agorakritos reichen in keiner Weise hin, um uns zu einem Urteil über seinen Kunstcharakter und seine eigenthümlichen Vorzüge zu befähigen; daß aber Agorakritos ein hochbegabter Künstler gewesen sein muß, dürfen wir wohl aus Phidias' Neigung zu ihm schließen, und daß er der idealen Richtung des Meisters folgte, bezeugen uns auch seine wenigen Werke, von denen wir Kunde haben.

Als vierter Schüler und Genoß des Phidias ist Kolotes zu nennen, gebürtig aus Heraklea oder, nach den besten antiken Forschern, aus Paros, also Landsmann des Agorakritos. Sein Jugendlehrer scheint ein sonst ganz unbekannter Pasiteles gewesen zu sein, der nicht mit einem anderen Pasiteles aus Pompeius' Zeit zu verwechseln ist; später wandte er sich Phidias' Werkstatt zu und wurde des Meisters Gehilfe bei dem Zeus in Olympia, vielleicht wegen besonderer Geschicklichkeit in der Goldelfenbeintechnik, auf die wir schließen dürfen, weil auch bei seinen übrigen Werken Kolotes nur Gold und Elfenbein in Anwendung brachte. Diese anderen Werke, von denen wir Kunde haben, waren eine Athene auf der Burg von Elis, deren Helmschmuck ein Hahn, der streitbare Vogel war, und deren Schild inwendig von Panaenos bemalt wurde, ein Asklepios bei Kyllene in Elis und der mit Reliefen geschmückte Tisch in Olympia, auf den die mit goldenem Messer abgeschnittenen Siegerkränze vor der Statue des Zeus niedergelegt wurden. In der Athene schließt sich offenbar Kolotes dem Vorbilde des Phidias an; den Asklepios nennt Strabon ein bewunderungswürdiges Werk, so daß

man geneigt sein könnte, das Asklepiosideal auf Kolotes zurückzuführen. Ob es von ihm oder von Alkamenes früher oder vollendeter ausgeprägt worden, können wir nicht entscheiden; so oder so aber würde dieser Typus der älteren attischen Schule angehören, und das ist das Einzige, worauf in dieser Frage Gewicht zu legen ist. Die Reliefe an dem Tische zu Olympia werden wir uns um den Rand der dicken Platte umlaufend, nicht auf dieser selbst, zu denken haben, denn es werden in der Beschreibung vier Seiten unterschieden. Daß es feiner empfunden ist, den Rand einer Tischplatte, gleichsam die Borde der darüber gebreiteten Decke, mit Figurenbildnerei zu schmücken, als die Fläche, wo jeder Gebrauch des Tisches das Bildwerk ganz oder theilweise verhüllen muß, ist an sich klar, dennoch aber von der neueren Kunst seit der Zeit der Renaissance nicht beachtet worden. Da die Beschreibung der koloteischen Reliefe lückenhaft ist und nicht mehr als Namen enthält, muß sie hier übergangen werden.

Außer diesen bedeutenden Männern, welche Phidias' Schüler heißen, sind im Zusammenhange dieses Kreises noch zwei andere Künstler zu nennen, obgleich sie zu dem großen Meister nur in einem ferneren und wohl auch nur zeitweiligen Verhältnisse gestanden haben. Den einen derselben, Theokosmos von Megara, finden wir später in der Genossenschaft Polyklets wieder, während Phidias ihm bei einem in seiner Vaterstadt aufgestellten, wegen des Ausbruchs des peloponnesischen Krieges unvollendet gebliebenen Werke geholfen haben soll, eine Nachricht, die vielleicht auf den mit phidias'scher Kunstweise übereinstimmenden Charakter dieses Werkes zu beschränken ist. Es war dies nämlich ein in dem megarischen „Olympieion“ befindlicher thronender Zeus, von dem nur der Kopf in Gold und Elfenbein ausgeführt, alles Übrige aus Gyps und Thon hergestellt war. Die Notiz, daß wie die Thronlehne des Zeus in Olympia zu oberst die Gruppen der Horen und Chariten, so diejenige des megarischen die Gruppen der Horen und Moiren schmückten, in Verbindung mit der Bezeichnung des Tempels als Olympieion läßt auf eine nahe Anlehnung des Werkes des Theokosmos an dasjenige des Phidias schließen, mit dem es auch in der Technik übereinzukommen bestimmt war. — Den zweiten Künstler, Thrasymedes, des Arignotos Sohn von Paros läßt uns der Umstand hieher stellen, daß sein Goldelfenbeinbild des bärtigen Asklepios in Epidauros von einem allerdings späten Schriftsteller (Athenagoras) dem Phidias selbst zugeschrieben wird. Von der Composition dieser Statue, welche, wenn wir den Thrasymedes in diesen Kreis ziehen dürfen, das dritte Bild des Asklepios aus der Genossenschaft des Phidias sein würde, bieten uns Münzen von Epidauros, von denen Fig. 51 ein vorzügliches Exemplar [29]) wiedergiebt, eine sehr gute Anschauung. Die Statue, halb so groß wie der Zeus des Phidias, war nach Pausanias thronend gebildet, den ärztlichen Wanderstab in der einen Hand, die andere über das Haupt der Heilschlange vorgestreckt, während ein Hund, der in der Kindheitsgeschichte des Gottes eine Rolle spielt, ihm zur Seite lag, alles Umstände, welche sich auf der Münze wiederfinden. An dem Throne waren in Relief argivischer Helden Thaten, Bellerophons Kampf mit der Chimaera und Perseus' Enthauptung der Medusa gebildet. — Endlich dürfen in diesem Kreise auch wohl mit einem Worte die Arbeiter am Friese des Erechtheions erwähnt werden, deren Namen



Fig. 51. Epidaurische Münze mit Thrasymedes' Asklepios

die Baurechnung dieses Tempels auf uns gebracht hat, da diese Männer wenigstens mit den Schülern des Phidias als ihre Untergebenen, die Ausführenden ihrer Compositionen, in Berührung gekommen sind. Von ihren Arbeiten wird weiterhin die Rede sein.

Neben der Schule und Genossenschaft des Phidias aber finden wir um diese Zeit d. h. in der 89. oder 90. Ol. (zwischen 424 u. 416) wenigstens eine Fortsetzung der Kunst des Kalamis in dessen Schüler, dem Athener Praxias, welcher die Ausführung der Giebelgruppen des Tempels in Delphi begann, die nach seinem Tode ein anderer Athener, Androsthenes, Schüler eines sonst unbekannten Eukadmos vollendete. Über die Composition[30]) können wir leider nicht so Ausführliches feststellen, wie über diejenige der olympischen Giebelgruppen; gewiß ist nur, daß der vordere Giebel Apollon mit Mutter und Schwester nebst den Musen, der hintere Dionysos im Chor der Thyiaden enthielt, so daß wir auch hier vielleicht eine ruhigere und eine bewegtere Composition annehmen dürfen. In den Metopen waren Kämpfe der Götter und Giganten in Gruppen von je zwei Figuren dargestellt.

Nach dieser Übersicht über die namhaften Künstler, welche mit dem Gesammtnamen der älteren attischen Schule bezeichnet werden, gehn wir über zu einer Betrachtung der erhaltenen Werke aus Attika, welche auf diese Schule, wenngleich nicht auf einzelne Meister derselben zurückzuführen erlaubt ist.

Die erhaltenen Monumente Athens.

VIERTES CAPITEL.

Andeutungen über die Gesetze der architektonischen Ornamentsculptur.

Von allen den erhabenen Meisterwerken des Phidias und der Seinen, von jenen Idealbildern, vor denen das Alterthum staunte, und welche den Namen dieser großen Künstler unsterblich gemacht haben, ist Nichts oder so gut wie Nichts auf uns gekommen, und schwerlich wird auch in Zukunft viel Bedeutendes von denselben gefunden werden. Von den Goldelfenbeinbildern sicher Nichts, schwerlich auch Etwas von den Erzstatuen; denn wegen seiner Verwendbarkeit zu anderen Zwecken ist das antike Erz während der barbarischen Zeiten des Mittelalters in ausgedehntestem Maße eingeschmolzen und verbraucht worden. Nur in Beziehung auf dies und jenes Marmorwerk der älteren attischen Schule dürfte die Hoffnung einer Wiederauffindung wohl nicht ganz aufzugeben sein, obgleich schwerlich Unverstümmeltes vom Schoße der Erde geborgen wird. Sei's damit aber auch wie es sei, dasjenige, was wir bis jetzt besitzen, wird immer die Hauptmasse

unseres Denkmälerschatzes bleiben, und schwerlich werden wir aus neuen Funden mehr über Art und Kunst der Schule des Phidias lernen, als wir aus einem genauen Studium der Monumente, welche wir besitzen, zu lernen vermögen und wirklich bereits gelernt haben.

Freilich ist der auf uns gekommene Denkmälerschatz, verglichen mit dem, was jene Zeit hervorbrachte und was die Alten aus derselben besaßen, nur ein geringer Rest; freilich sind die Monumente, die wir bewundern, nur solche, von denen die alten Zeugen entweder gar keine oder nur eine ganz flüchtige Notiz genommen haben, freilich müssen wir gestehn, dass alle diese Monumente unter den Schöpfungen der Meister nur in zweiter Linie zu nennen sind. Denn was immer wir haben sind architektonische Sculpturen, also solche, die nicht schlechthin um ihrer selbst willen, sondern zu einem decorativen Zwecke gemacht wurden. Aber dennoch können wir sie nicht hoch genug schätzen, dennoch uns nicht hingegeben genug in ihr Studium, und das heißt in ihre Bewunderung versenken; denn trotz dem Gesagten tragen diese Werke durchaus das Gepräge der Werkstatt, in der sie entstanden, athmen sie vollkommen den Geist der unvergleichlichen Zeit, welche sie hervorbrachte, vergegenwärtigen sie uns den Charakter der Kunst des Phidias und der Seinen vollständiger und klarer, als alle Berichte, Beschreibungen und Lobpreisungen der verlorenen Meisterstücke in den Schriften der Alten.

Da, wie gesagt, alle auf uns gekommenen Denkmäler architektonische Sculpturen sind, so müssen wir zu ihrer Würdigung uns in aller Kürze vergegenwärtigen, wie beschaffen, wo angebracht, wohin vertheilt, wie durch seine Stelle bedingt der Sculpturenschmuck des griechischen Tempels war.

Überblicken wir demgemäß in einer flüchtigen Skizze den griechischen Tempel in seiner äußeren Erscheinung, mit der allein, abgesehn vom Grundriß, von der Raumvertheilung und Raumbestimmung, wir es zu thun haben, um diejenigen Stellen kennen zu lernen, an welchen sich die Plastik mit der Architektur verbindet. Der griechische Tempel in seiner vollendeten Gestalt war eine oblong viereckige Cella, der entweder eine Säulenhalle vorlag, oder die an der Vorder- und Hinterfaçade mit einer Säulenhalle geschmückt, oder die endlich von einer oder mehren Säulenreihen rings umgeben war. Zunächst über den Säulen ruht als deren Verbindung der mächtige, nur an der unteren Fläche zwischen den Säulen band- oder kranzartig, nie aber in der Blüthezeit der Kunst und nur ganz einzeln in der alten (wie in Assos, s. oben S. 96 f.) mit Figuren ornamentirte Epistyl- (Architrav-) Balken, über diesem als Mittelglied der Fries, den wiederum die in leichter Gliederung ornamentirte aber mächtig vorspringende Dachtraufe bekrönt. Gedeckt ist der Tempel mit einem zweiflügelig flach abfallenden Dache, welches über der Vorder- und Hinterfaçade einen von schräglaufendeu Dachtraufen umgrenzten dreieckigen Giebel bildet. Auf dem Epistylbalken ruhen die Deckenbalken, die, querüber gelegt, die horizontale, mit dünnen Deckplatten gefüllte Decke des Tempels tragen, und die bei größeren Tempeln im Innern der Cella von eigenen Säulen gestützt werden. Thatsächlich ruhen diese Deckenbalken mit auf der Mauer der Cella, der architektonischen Idee nach aber nicht, sondern nur auf dem, sei es von den Säulen, sei es in den kleineren Tempelformen von den Wandpfeilern getragenen Epistyl; die Cellawand ist ideell structiv

nur die Umschließung des Raumes und ist als Teppich gedacht, der von den Deckenbalken herabhangt.

Von allen den Theilen des Tempels, welche wir in dieser, in den allgemeinsten Zügen gehaltenen und für die drei bekannten Ordnungen der Baukunst gleichmäßig geltenden Skizze genannt haben, wird, sofern sie structiv sind, nur gelegentlich, und man kann wohl sagen, in Ausnahmefällen einer, nämlich die Säule und der Pfeiler durch eine plastische Gestaltung ersetzt, durch eine an der Stelle des Säulenschaftes oder des Pfeilers als Gebälkträger fungirende Menschengestalt, welche man in diesem Falle im eigentlichen Wortsinn eine „Bildsäule“ nennen kann. Wir werden auf diese Vertretung der Säule und des Pfeilers durch die als Gebälkträger fungirende Menschengestalt weiter unten zurückkommen, indem wir die beiden eminentesten Beispiele derselben, die Karyatiden des Erechtheion und die Atlanten von Agrigent besprechen, und halten uns demnach hier zunächst an die im engeren Sinne ornamentale Sculptur des Tempels. Die Stellen, wo sich dieser ornamentale Sculpturschmuck findet, sind der über dem Epistylbalken ruhende Fries, der von den Dachtraufen umrahmte Giebel, welchen die Architektur nur zu schließen, nicht auch zu schmücken vermag, und endlich finden wir drittens die Plastik beschäftigt die Mauer der Cella mit einem Friese zu krönen, von dem wir sehn werden, daß er als Borde der als Teppich gedachten Wand aufzufassen ist.

Wenn wir nun diese Stellen am Tempelbau, deren sich die Plastik zur Herstellung eines lebendigen Schmuckes bemächtigt, genauer im Einzelnen betrachten, und mit dem Säulenfriese, wie er zur Unterscheidung vom Mauerfriese bezeichnet werden möge, beginnen, so müssen wir die bekannten Ordnungen der griechischen Baukunst, die dorische, ionische und korinthische getrennt behandeln, weil grade auf diesem Punkte durch dieselben die Aufgaben der Plastik wesentlich verändert werden.

Der Fries der dorischen Ordnung besteht aus einer Reihe kurzer und sehr kräftiger Stützen der weit ausladenden Dachtraufe, welche Triglyphen heißen und, mit canellurartigen Einschnitten ornamentirt, durch Bemalung mit zwei contrastirenden Farben (Blau und Roth) in ihrer Gliederung noch schärfer hervorgehoben, über jeder Säulenmitte und jedem Intercolumnium stehn. Wesentlich von der Höhe ihres Abstandes von einander lassen diese Triglyphenstützen zwischen sich einen nahezu quadraten und je nach der Größe des Tempels etwa 2—4 Fuß großen leeren Raum, die sogenannte Metope. Diese Metopen scheinen in ältester Zeit unverschlossen geblieben zu sein und zur Aufstellung heiligen Schaugeräthes gedient zu haben, später wurden sie durch eine in die Triglyphen einfugende glatte Marmortafel geschlossen, womit aber auch Alles gethan war, was die Architektur an sich zu thun vermochte. Die Ausschmückung des leeren Metopenraums, die figürliche Ornamentirung der glatten Tafel mußte sie den Schwesterkünsten, der Malerei und der Plastik überlassen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Malerei hier der Plastik vorangegangen ist, sei es auch nur, indem sie der Metopenplatte einen gegen die Farben, mit denen die Triglyphen bemalt wurden, contrastirenden dunklen Anstrich gab, der als Färbung des Grundes allezeit festgehalten worden zu sein scheint. Wann zuerst die Plastik sich mit der figürlichen Ornamentirung befaßte, ist nicht genau auszumachen; das früheste Beispiel liegt

uns in den älteren Metopenplatten von Selinunt vor, die, wie oben S. 86 f. bemerkt, etwa dem Anfange des VI. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung angehören. Von dieser Zeit abwärts scheinen sich Plastik und Malerei in die Ornamentirung der Metopen getheilt zu haben, und zwar in der Art, daß der Plastik die beiden Façaden, der Malerei die beiden Langseiten zufielen. So ist es z. B. am sogenannten Theseustempel in Athen; an Prachttempeln, wie der Parthenon in Athen, dessen 92 Metopenplatten allesammt mit Reliefen geschmückt sind, scheint jedoch die kostbarere und dauerhaftere Plastik die Malerei gänzlich verdrängt zu haben.

Fassen wir nun die Aufgabe in's Auge, welche der Plastik in der Darstellung der Metopenreliefe wurde, so ergiebt sich zunächst, daß die durch die Triglyphen getrennten Metopenplatten zu Trägern einer einheitlichen größeren Composition nicht geeignet, nur mit getrennten und in sich abgeschlossenen Gruppen verziert werden konnten, wenn auch nicht geläugnet werden soll, daß diese einzelnen Gruppen zu einander in Beziehung stehn und durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammengehalten werden konnten. Immerhin ist eine derartige Einheit, zumal eine solche, die sich über mehr als eine Seite des Tempels erstreckte, nicht nothwendig, und steht erst in zweiter Reihe, während die erste Forderung die abgerundete Vollständigkeit jeder einzelnen Composition ist. Findet sich eine höhere Einheit, die selten ganz gefehlt haben wird, so müssen sich die einzelnen Metopenreliefe zu derselben doch wie die selbständigen und gleich geltenden Einzelscenen einer vieltheiligen, nicht centralisirten Handlung verhalten, während aus der zu oberst geforderten Selbständigkeit jeder einzelnen Composition wiederum hervorgeht, daß eine und dieselbe Person in verschiedenen Handlungen füglich in mehren Metopen wiederholt erscheinen kann. So war es z. B. in Olympia, wo die Thaten des Herakles, so auch am sogenannten Theseustempel in Athen, wo neben diesen die Hauptthaten des Theseus die Metopen schmücken. Andererseits boten große Schlachten, wie die der Götter und der Giganten, der Kentauren und der Lapithen u. A., sofern dieselben sich als eine Reihe von getrennten Einzelkämpfen auffassen ließen, erwünschte Gegenstände für die Composition von Metopenreliefen. Endlich durften auch friedlichere Gegenstände, aus mythischem wie aus menschlichem Kreise gewählt, sofern sie im Übrigen den besprochenen und den gleich zu erwähnenden Bedingungen genügten, zum Metopenschmuck verwendet werden, und sind zu demselben verwendet worden, wie wir dies aus einem Beispiel von Selinunt und am Parthenon finden werden.

Sowie aus der Trennung der Metopen durch die Triglyphen die Forderung einer selbständigen Composition jeder Metope, so ging aus der äußerst kräftigen Gestalt der Triglyphen und der energischen Gliederung des ganzen, aus abwechselnden Triglyphen und Metopen bestehenden, von dem weitausladenden Dachkranze beschatteten dorischen Frieses die Forderung einer kräftigen Formgebung in den Reliefen der Metopen hervor, die nie anders als hocherhoben gebildet werden konnten, weil ein flaches Relief sich an dieser Stelle unbedeutend und fade ausgenommen haben würde. Zur weiteren Hervorhebung der Formen des kräftigen Hochreliefs wurde die Farbe angewandt, namentlich auf dem Grunde, welcher wohl ohne Ausnahme entweder satt roth oder dunkelblau gefärbt wurde, ohne natürlich eine Bemalung der Reliefe selbst auszuschließen, soweit überhaupt

der Marmor bemalt wurde, d. h. in den Theilen, welche eine natürliche dunkle Localfarbe haben, wie Haare, Waffen, Kleidung u. dgl. mehr. Endlich darf man wohl als eine letzte Consequenz sowohl der selbständigen Composition der einzelnen Metopen wie auch der Kräftigkeit ihrer Formgestaltung betrachten, daß bewegte Handlungen als Gegenstände die Regel, ruhige Gruppen nur Ausnahmen bilden. Denn die bewegte Handlung hat sowohl den Vorzug kräftigerer Formen und größerer Mannigfaltigkeit in den Stellungen der Figuren wie denjenigen, sich klarer und einfacher, vollständiger und runder auszusprechen, als eine ruhige Gruppirung und eine mehr innerlich oder geistig bedeutende Handlung.

Dies etwa sind die Bedingungen, unter denen die Aufgabe der Metopenbildnerei stand, und nach denen nebst der Genauigkeit der Erfüllung des gegebenen Raumes die auf uns gekommenen Metopenreliefe in stilistischer wie in geistiger Beziehung zu beurteilen sind.

Sehr verschieden, in einigem Betracht fast gradezu entgegengesetzt sind die Bedingungen, welchen der Darstellung des ionischen Frieses und des Frieses der Cella am dorischen Tempel unterlag, vor welchem letzteren wir freilich nur ein vollgiltiges Beispiel, den Fries des Parthenon kennen.

Sowie die ionische Ordnung verglichen mit der dorischen überhaupt die leichtere, zierlichere ist, welche an die Stelle der kraftvollen Strenge des Dorismus heitere Eleganz setzt, so ist auch ihr Fries, welcher über dem leichteren Epistylbalken liegt, nicht als Träger des Dachkranzes behandelt, folglich nicht mit den markigen Triglyphenstützen versehen, sondern er ist aufgefaßt im Sinne der Längendimension als ein leicht um die Stirn des Tempels geschlungenes Band. Der ionische Fries, laufe er außen um den Tempel, wie z. B. beim Tempel der Nike Apteros in Athen, oder im Innern über einer, die hypaethrale Öffnung umgebende Säulenstellung hin, wie beim Tempel in Phigalia, ist ein ununterbrochen sich erstreckender langer Streifen von geringer Höhe. Als Grundbedingung für die Composition des Friesreliefs ergiebt sich aus der besprochenen Beschaffenheit des Raumes, den der Fries bot, die Einheitlichkeit einer ununterbrochen fortlaufenden und unter sich zusammenhangenden Figurenreihe, und zwar entweder einer solchen, welche sich über je eine der vier Seiten des Frieses, oder über mehre derselben, oder über alle vier erstreckte, je nachdem man das zugleich Übersehbare des Raumes oder seine in der Gleichmäßigkeit ausgesprochene innere Einheit in's Auge faßte. Aus dieser Gleichmäßigkeit des ganzen Friesstreifens und jeder Seite desselben geht nun ferner hervor, daß das Friesrelief in seiner Composition nicht auf einen Mittelpunkt centralisirt zu sein braucht, ja streng genommen es nicht sein darf, da der Raum an sich in keiner Weise einen Mittel- oder Hauptpunkt hervorhebt. Findet sich eine Centralisation in der Composition von Friesstreifen, so kann dies nur bei kürzeren Friesen der Fall sein, deren Enden für den in der Mitte stehenden Beschauer zugleich übersehbar, den Raum als zweitheilig oder zweiflügelig, folglich einen Mittelpunkt umgebend, darstellen. Bei langen Friesstreifen, die nur im Entlangschreiten nach und nach übersehbar werden, würde eine centralisirte Composition ein Fehler sein, und nur die gleichmäßig und, wie der Beschauer, in einer Richtung sich bewegende Composition entspricht den Gesetzen des Raumes. Soll aber ein kürzerer Friesstreifen zweiflügelig oder central componirt werden, so kann dies nie allein durch Hervorheben der Mitte gesche-

hen, sondern entweder ohne dies oder nur durch dieses Hervorheben der Mitte in Verbindung mit der Gegenbewegung in der Composition der Flügel, der Gegenbewegung entweder auf einander hin oder von einander weg.

Da ferner der Fries vermöge des unverhältnißmäßigen Überwiegens der Längen- über die Höhendimension die Tendenz der Längenerstreckung, und folglich der Bewegung in dieser Richtung ausspricht, so erwächst dem Friesrelief die Bedingung derjenigen Composition, in welcher sich die Bewegung im Sinne der Längendimension ausspricht. Mit anderen Worten, es kann nur die Composition genügen, in der ein Fortschreiten, ein Streben oder eine Richtung von einem Ende zum andern, oder von den Enden zur Mitte, oder von der Mitte zu den Enden sich darstellt; fehlerhaft ist die Nebeneinanderstellung, sei es ruhiger oder abwechselnd in verschiedener Richtung bewegter oder gewendeter Figuren. Wir werden den östlichen Fries des Niketempels von diesem Fehler nicht ganz freisprechen können und denselben an diesem Beispiel sehr deutlich empfinden. Sowie die kräftige Gliederung des in Triglyphen und Metopen abwechselnden dorischen Frieses ein starkes Hochrelief der Metopenplatten fordert, so wird ein gleich starkes Hochrelief des ionischen Frieses durch die leichtere Gliederung des ionischen Dachbaues verboten. Das Gesetz für den ionischen Fries ist mäßiges Halbrelief; zu starke Erhebung des Reliefs läßt die Figuren derb und den Fries lastend erscheinen, zu flaches Relief würde ihn zwischen der immerhin kräftigen Umrahmung durch den in drei Gliedern vortretenden Epistylbalken und die schattig überhangende Dachtraufe schwächlich machen. Dies flache Relief dagegen können wir als Gesetz des Frieses der Cella am dorischen Tempel hinstellen, und zwar deshalb, weil der Fries hier keiner kräftigen Gliederung, sondern der glatten Wand entspricht, auf welcher er selbst bei mäßiger Halberhebung des Reliefs lasten würde. Die Wand der Cella ist ihrem structiven Schema nach wie gesagt nur der umschließende Teppich, nicht eine Stütze, sie hangt gleichsam vom Gebälk herab, nicht trägt sie die Balken, welche durch sie hindurch gehn; der Fries ist die Borde dieses Teppichs, welche der Natur desselben folgen muß. So ist der Cellafries des Parthenon, das einzige Muster dieser Art, obgleich über 500 Fuß lang und $3\frac{1}{3}$ Fuß hoch, doch nur in $3\frac{1}{2}$ Zoll hohem Relief gehalten.

Das Friesrelief in der korinthischen Ordnung unterliegt in allem Wesentlichen den Compositionsgesetzen des ionischen Frieses, und nur für die Formgebung darf man, gemäß der noch leichteren Gliederung der korinthischen Bauweise, ein noch weniger erhabenes, fast flaches Relief als Norm hinstellen. Erhalten ist uns von Friesen in korinthischer Ordnung aufgeführter Gebäude nur ein Beispiel in demjenigen des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen, aus der folgenden Periode der plastischen Kunst. Dies Relief, auf welches seines Orts näher zurückgekommen worden soll, unterliegt einer eigenthümlichen Beurteilung, insofern das mit demselben gezierte Gebäude ein Rundtempelchen ist, der Fries folglich einen ununterbrochen rings umlaufenden Streifen bildet. Wenn dies eine Einheitlichkeit der Composition des Reliefs bedingt, so widerstrebt hingegen die Unmöglichkeit dasselbe gleichzeitig zu übersehn einer straffen Centralisirung. Wir werden sehn, daß die aus dieser Eigenthümlichkeit des Baues sich ergebende doppelte Aufgabe mit Geist und in vollkommen den Gesetzen entsprechender Weise beobachtet und

gelöst ist, während auch die Erhebung des Reliefs durchaus derjenigen entspricht, welche wir principiell fordern mußten.

Wir kommen endlich zum Giebelfelde [31]). Es ist gesagt worden, daß das Dach über den beiden Façaden offen war und einen durch Gesims und Dachgesims begrenzten flachdreieckigen Raum darstellte, welcher, nach einer Vergleichung mit den Schwingen eines Adlers (Aëtos), Adler genannt wurde. Diesen flachdreieckigen offenen Raum konnte die Architektur wohl schließen, aber seine Ornamentik wie die der Metopen mußte sie der Plastik überweisen, welche auch hier Besitz ergreifend, den Gesetzen dieses Raumes gehorsam, Herrliches, fast das Herrlichste, was wir von alter Kunst besitzen, geschaffen hat. Vergegenwärtigen wir uns auch hier die Bedingungen, welche die Form und Gliederung des Giebels der Composition und Formgebung der Plastik vorschrieb.

Im bestimmtesten Gegensatze zu dem gleichmäßig in der Längendimension sich erstreckenden Raume des Frieses stellt das Giebelfeld einen in schärfster Weise aus Mitte und zwei Flügeln bestehenden Raum dar. Die oberste Bedingung der Composition der Giebelgruppe ist demnach die schärfste Centralisirung; die Giebelgruppe kann nur aus einer energisch markirten Mitte und zweien auf diese Mitte bezüglichen Flügeln bestehn. Dieser obersten Forderung kann einzig und allein dadurch entsprochen werden, daß der Gegenstand des Giebelbildwerks eine große, in sich einheitlich geschlossene Handlung darstellt, und eine solche ist uns denn auch in allen Giebelgruppen, von denen wir Kunde besitzen, mit einer einzigen Ausnahme bezeugt und verbürgt. Diese Ausnahme sind die Giebelgruppen des Heraklestempels in Theben von der Hand des Praxiteles, welche, nach Pausanias die meisten der zwölf Kämpfe des Herakles darstellten, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander [32]). Es wird auf diese Sculpturen bei der Besprechung der Werke des Praxiteles zurückzukommen sein.

Zweitens aber sind im Giebel auch die beiden Flügel einander vollständig entsprechend und erstrecken sich in völlig gleichen Dimensionen nach beiden Seiten. Daraus geht die zweite Forderung an die Composition der Giebelgruppe hervor, nämlich diejenige der Entsprechung und Symmetrie ihrer beiden Flügel oder Hälften, nur daß diese von der älteren Kunst (s. die Giebelgruppen von Aegina) strenger, von der Kunst der Blüthezeit freier im Einzelnen behandelt wird. Drittens bedingt die nach beiden Enden abnehmende, in einen spitzen Winkel auslaufende Höhe der beiden Flügel ein gleiches Abnehmen in der Höhe der Figuren in der Gruppe je nach ihrer Entfernung von der Mitte, was äußerlich gefaßt die Stellung und das Maß der Figuren, geistig gefaßt eine abnehmende Bedeutung der Personen einer solchen Gruppe bedingt, liege diese Bedeutung in ihrem eigenen Wesen und Charakter, oder in ihrem Antheil an der Handlung, oder in der Größe des Interesses, das sie in Anspruch nehmen. Wie viel Bedingtheit, man könnte sagen: wie viel Zwang für die Composition der Giebelgruppe! Aber nur für die unvollkommene Kunst ist diese Bedingtheit Nichts als dies und dieser Zwang nur ein solcher; für die Kunst auf ihrer Höhe wird das Darstellungsgesetz zum Darstellungsmittel, die Bedingtheit der Composition zum Hebel des Ausdrucks und zur Offenbarung der Idee. Eben wie die Mitte die Hauptperson oder Hauptgruppe fordert, hebt sie dieselbe auch über die Flügel hinaus; eben wie die

Abnahme in der Bewegung, in der Größe, in der Bedeutung der Personen nach den Flügeln hin Bedingung ist, unterstützt auch diese Abnahme die klare Gliederung der Gruppe; eben wie die Symmetrie beider Flügel Gesetz ist, wird sie auch zum Mittel der Verbindung des Entsprechenden oder Gegensätzlichen. In den ältesten Giebelgruppen, die wir kennen, den aeginetischen, ist das Gesetz noch Zwang, die Bedingtheit noch Schranke, wenigstens in überwiegendem Maße, in dem vollkommensten der auf uns gekommenen Muster von Giebelgruppen, in denen des Parthenon, ist das Gesetz und die Bedingung nur noch Mittel in der Hand des Künstlers, um seine Ideen auszusprechen. In den oben beschriebenen Giebeln des Tempels von Olympia mögen wir eine Mittelstellung des Künstlers gegenüber den Gesetzen erkennen, die ihn noch binden, zugleich aber fördern.

Soviel von den Bedingungen der Composition; was aber die Formgebung anlangt, so machte bei Tempeln und anderen größeren Bauwerken die Größe des Giebels einerseits, seine kräftige, ja mächtige Umrahmung durch Gesims und Dachgesims andererseits die Anwendung des Reliefs unmöglich und forderte die Composition in vollen Statuen, und für diese, abgesehn von dem Maße, welches die Größe des Giebels bestimmte, Kräftigkeit und Großheit in der Anlage und Formgebung der Gestalten. Zierlichkeit ist ausgeschlossen, Feinheit allein würde nicht zur Geltung kommen; dabei erscheint Bewegtheit als eine ziemlich unausweichliche, schon durch die nothwendig verschiedene Stellung der Mittel- und Endfiguren bedingte Forderung. Wohl hat man vielfach davon geredet, daß in den beiden Giebeln sich ein Gegensatz einer mehr und einer weniger bewegten Handlung auszusprechen scheine; es soll dieser Satz nicht bestritten werden, obgleich er in voller Allgemeinheit sich kaum wird durchführen lassen; unbedingt aber kann bei der weniger bewegten Handlung des einen Giebels nur von einem relativen Maß, im Verhältniß zu der bewegteren Handlung des anderen Giebels die Rede sein, völlige Ruhe ist auch nirgend nachweisbar.

Wenn nun endlich ein Wort über die Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes eines Tempels zu diesem selbst und zu der in ihm verehrten Gottheit zu sagen ist, so kann dies sehr kurz und bündig ausfallen. Den Mangel des Zusammenhanges der Darstellungen in Giebeln, Friesen, Metopen mit der Tempelgottheit oder ihrem Cult behaupten, das heißt die sinnvollen, gedankenreichen Griechen zu den einfältigsten, gedankenlosesten Menschen machen. Die innerliche Bezüglichkeit des bildlichen Schmuckes des Tempels zu der Gottheit, die in demselben verehrt wurde, ist eine unausweichliche Forderung des verständigen, geschweige des künstlerischen Menschengeistes. Nur freilich ist der Grad und die Art dieser Bezüglichkeit nicht immer gleich, und es hieße wiederum die überschwänglich geistreich schaffenden griechischen Künstler arg mißverstehn, wenn man glaubte, die angedeuteten Bezüge trocken schematisiren und auf eine gewisse leicht übersehbare Zahl zurückführen zu können. Dürfen wir aber dies nicht, so ist allerdings zuzugestehn, daß wir nicht immer im Stande sein werden, von dem bildlichen Schmucke eines Tempels auf seinen Cult zu schließen, nach jenem diesen zu bestimmen, wo er unbekannt ist, daß es vielmehr unsere Aufgabe wird, aus den gegebenen Thatsachen die Beziehungen der einzelnen Theile des Gesammtschmuckes zu einander und zu dem Tempelcult aufzusuchen und uns viel lieber mit den so zu gewinnenden Resul-

taten zu begnügen, als in übereilten Schlüssen da systematisiren zu wollen, wo uns die Thatsachen in durchaus fragmentarischer Weise überliefert sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel.

Wir beginnen unsere Rundschau unter den architektonischen Sculpturen der älteren attischen Schule mit einem athenischen Monumente welches man aus der Periode der Verwaltung Kimons oder aus Phidias' Jugendzeit datiren zu können geglaubt hat, den Sculpturen des sogenannten Theseion oder des Tempels des Theseus, dergleichen einer von Kimon Ol. 77 oder 78 erbaut wurde. Daß aber wirklich der noch in vortrefflicher Erhaltung auf uns gekommene, früher als eine Kirche des h. Georg, neuestens als ein Museum eingerichtete Tempel eben dies kimonische Theseion sei, das ist, obwohl es von Einigen noch immer als ausgemachte Wahrheit behandelt wird, und obgleich der Versuch von L. Roß [33]), einen neuen Namen, Tempel des Ares einzuführen, aus topographischen Gründen verfehlt ist, noch immer sehr zweifelhaft. Sei es aber darum wie es sei, möge der Tempel in der That das Theseion oder möge er, nach gewissen Kennzeichen, die man geltend gemacht hat [34]), ein anderes Bauwerk aus der kimonischen Epoche sein, auf keinen Fall kann dies, wie man früher angenommen hat und wie ich selbst geglaubt habe, nach Maßgabe unseres jetzigen Wissens über den Entwickelungsgang der älteren Kunst über das Datum der Sculpturen entscheiden, welche, wären sie Ol. 77 oder 78 entstanden, den Statuen der Tyrannenmörder stilistisch nahe verwandt sein müßten, während sie, mit unbefangenem Auge betrachtet, nicht älter, vielleicht sogar jünger als die Ol. 85. 3 vollendeten Sculpturen, besonders die Metopen vom Parthenon erscheinen. Ob man sie für später in den fertigen Tempel eingesetzt halten könne, was nicht eben wahrscheinlich ist, das muß dahinstehn; da wir aber bis jetzt wenigstens außer Stande sind, ihr wirkliches Datum anzugeben, so mögen sie in dieser Darstellung den Platz vor den Parthenonsculpturen behalten, den sie nach der früheren Ansicht über ihre Entstehungszeit einnehmen.

Der plastische Schmuck des sogenannten Theseion [35]) bestand aus einer Giebelgruppe an der westlichen Façade des Tempels, der keine im Osten entsprach [36]), aus Metopen und zwei Friesen in der Vor- und Hinterhalle (Pronaos und Opisthodom). Von der Giebelgruppe ist Nichts erhalten als die Befestigungspunkte der Figuren in dem Giebel, aus denen auf sieben Personen dieser Gruppe, freilich in kaum genügend sicherer Weise geschlossen wird, da die Befestigungen den Plinthen gegolten haben werden, deren jede mehr als eine Figur getragen haben mag. Metopen und Friese dagegen sind noch an ihrem Orte am Tempel.

Die Metopen sind bis auf einige beträchtliche Verstümmelungen erhalten. Mit plastischem Schmuck versehn sind hier jedoch nur die zehn der Ost- oder

Vorderfronte und je vier an den anstoßenden Ecken der nördlichen und südlichen Langseite, also im Ganzen achtzehn, während die übrigen funfzig nur aus glatten Marmortafeln bestehn, die vielleicht, aber nicht nothwendiger Weise mit Figurenmalereien, vielleicht auch nur mit farbigem Anstrich verziert waren. Abgebildet sind die in Gypsabgüssen in London befindlichen Metopen im 3. Bande von Stuarts Antiquities of Athens, cap. 1, Tafel 11—14. Die zehn Metopen der Vorderfront enthalten Thaten des Herakles, zehn von den zwölf ihm von Eurystheus auferlegten Arbeiten, dem sogenannten Zwölfkampfe (Dodekathlos), von dem wir in diesen Sculpturen das früheste Beispiel zusammenfassender Darstellung finden. Jedoch ist zu bemerken, daß die Darstellungen sich nicht auf den Kreis der zwölf Kämpfe beschränken, und daß, wie einige derselben ausgelassen, andere Thaten des Helden eingemischt sind. Mehr oder weniger gut erhalten lassen sich die zehn Thaten des Herakles mit ziemlich zweifelloser Sicherheit erkennen, und zwar als die folgenden: 1) (Nordostecke der Vorderfront) der Ringkampf mit dem nemeischen Löwen (Stuart pl. 11, 1), 2) der Kampf gegen die lernaeische Hydra (pl. 11, 2), 3) die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh (pl. 11, 3), 4) die Überbringung des erymanthischen Ebers an den in ein faßartig gestaltetes unterirdisches Versteck geflohenen Eurystheus (pl. 11, 4), 5) die Bändigung der Menschenfleisch fressenden Rosse des thrakischen Diomedes (pl. 11, 5), 6) die Hervorholung des Kerberos aus der Unterwelt (pl. 11, 6), 7) wahrscheinlich der Kampf mit dem Aressohne Kyknos (pl. 14, 15), 8) die Gewinnung des Gürtels der getödteten Amazone Hippolyte (pl. 14, 16), 9) wahrscheinlich der Kampf gegen den dreileibigen Geryon (pl. 14, 17), und 10) die Gewinnung der goldenen Äpfel der Hesperiden (pl. 14, 18).

Die acht Metopen der Nord- und Südseite stellen Thaten des Theseus dar, und zwar lassen sie sich, wie folgt, mit mehr oder minderer Sicherheit erkennen. a. Auf der Südseite: 1) die Besiegung des Minotauros (St. pl. 12, 7), 2) die Einfangung des marathonischen Stiers (pl. 12, 8), 3) die Bestrafung des Sinis oder Pityokamptes (pl. 12, 9), 4) vielleicht die Bestrafung des Prokrustes, dies bleibt jedoch, wie die folgende Benennung zweifelhaft (pl. 12, 10); b. Auf der Nordseite: 5) die Besiegung des Keulenschwingers Periphetes (pl. 13, 11), 6) der Ringkampf mit dem arkadischen Ringer Kerkyon, in welcher Darstellung man sehr mit Unrecht, obwohl in leicht begreiflichem Irrthum, Herakles' Ringkampf mit Antaeos erkennen wollte (pl. 13, 12), 7) die Bändigung und Bestrafung des Skiron (pl. 13, 13), und endlich 8) die Bändigung der krommyonischen Sau (pl. 13, 4).

Alle diese Darstellnngen, soweit sie hinreichend erhalten sind, um uns zum Urteil über ihre Composition und Formgebung zu berechtigen, legen Zeugniß davon ab, daß die Kunst zu voller Freiheit und unbeschränkter Kraft gelangt war. Die Stellungen der kämpfenden Personen sind mit der größten Mannigfaltigkeit erfunden, die Bewegungen voll Schwung und Natürlichkeit, einige Erfindungen im wahrsten Sinne des Wortes classisch, so Herakles' Löwenkampf, Theseus' Kämpfe mit Minotauros, Periphetes, Kerkyon, Skiron und seine Bändigung des Stieres; alle Formen sind eben so naturwahr, gediegen kräftig wie geschmeidig, wenngleich in einer breiten, der Metopensculptur völlig angepaßten, das feinste Detail unterdrückenden Weise gearbeitet. Auch das Gesetz der Raumerfüllung ist in den überwiegend meisten Fällen eben so gewissenhaft wie ungezwungen eingehalten; nur einige Platten, z. B. die pyramidalen Gruppen des Löwenkampfes und des Kampfes mit

der krommyonischen Sau unterliegen in dieser Hinsicht einem geringen Tadel, der in Beziehung auf die achte Heraklesmetope stärker betont werden muß. Denn indem auf dieser Platte Herakles zur linken Seite aufrecht steht, während die getödtete Amazone zu seinen Füßen platt auf dem Boden liegt, entsteht rechts über derselben ein völlig leerer, unangenehm viereckiger Raum. Leise zu tadeln dürfte auch die zehnte Heraklesmetope sein, indem die einander ganz ruhig gegenüberstehenden Gestalten des Helden und einer Hesperide einen leeren Raum zwischen sich lassen und die Metope mehr begrenzen als erfüllen.

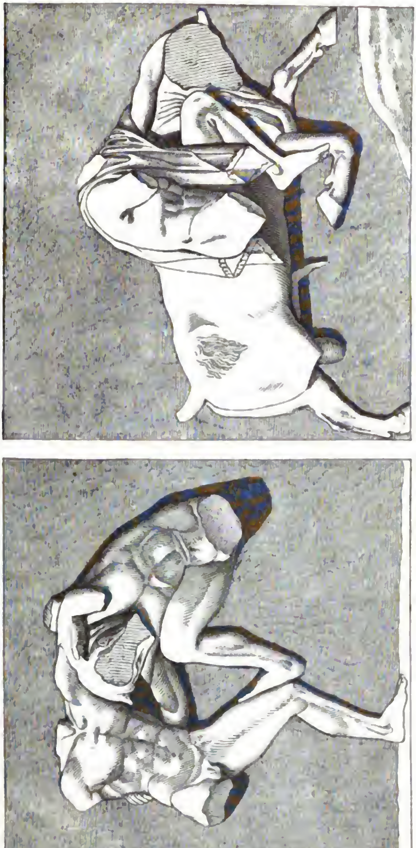


Fig. 52. Zwei Metopen vom sogenannten Theseion.

Eine Anschauung dieser Sculpturen mögen die zwei in Fig. 52 zusammen gestellten Metopen vermitteln, welche zu den besterhaltenen, zugleich dem Gegenstande nach interessantesten gehören. Sie stellen den Kampf des Theseus gegen Minotauros und die Einfangung des marathonischen Stiers dar. Die erstere Metope bietet eine gar fein durchdachte und trefflich ausgeführte Composition. Minotauros ist gewiß kein verächtlicher Gegner des attischen Helden, und dennoch, mag er sich stemmen

wie er will, mag er dem Gegner die Stierhörner in die Seiten drücken, sein Unterliegen steht uns klar vor Augen, auch wenn wir nicht an das mit dem rechten Arme des Theseus weggebrochene Schwert denken, welches demnächst des Ungeheuers Weichen durchbohren wird. Die Art aber, wie Minotauros zusammengedrückt erscheint, während Theseus' jugendliche Heldenschönheit sich frei vor unsern Blicken entfaltet, ist besonders gut erfunden, denn in diesem Contrast der Stellungen liegt mehr als die körperliche und momentane Überlegenheit des Theseus; Minotauros' Stellung erinnert uns an thierische Bewegungen, in Theseus' Haltung aber tritt diesem Halbthierischen die reine Menschlichkeit in halbgöttlicher Verklärung entgegen. Die zweite Metope gewinnt durch die Vergleichung der Metope von Olympia mit der Stierbändigung durch Herakles (unten Fig. 71) ein doppeltes Interesse, indem diese Vergleichung uns eine, für Theseus und Herakles sehr charakteristische verschiedene Auffassung höchster Heldenkraft offenbart. Theseus ist, Herakles gegenüber, schlank und fein, seine Bewegungen machen den Eindruck der Raschheit und Elasticität, seine Erfolge beruhen auf der Gewandtheit eben so sehr wie auf der eigentlichen Stärke. Herakles dagegen ist, ohne plump zu sein, ungleich massiger, seine Kraft ist eine schwerwuchtige, zermalmende, er braucht nicht auf feine Wendungen und künstliche Griffe zu sinnen, um seine Gegner zu bezwingen, die Last seines gewaltigen Körpers allein überwältigt die Anstrengungen seiner Feinde. Und demgemäß haben die Künstler auch die Art, wie beide Helden dieselbe Aufgabe lösen, in geistreicher Weise variirt. Während Herakles sich der Gewalt des dahinstürmenden Stieres mit dem ganzen Körper entgegenstemmt und trotz aller Anstrengung des riesigen und schwerfälligen Thieres dessen ungeheuern Nacken, den eigentlichen Sitz seiner Kraft beugt und herumreißt, ist Theseus offenbar der Bewegung des Thieres gefolgt, bis ihm eine Erhöhung im Boden einen erwünschten Widerhalt darbietet; in diesem Augenblick seinen Vortheil erspähend setzt er, der als der Erfinder mehrer künstlicher Schemata des Ringkampfes galt, dem Stier das linke Knie scharf hinter der Kinnlade ein, faßt denselben an Nacken und Maul und biegt mit raschem Ruck den Kopf der Bestie nieder, deren untergeschlagenes rechtes Vorderbein uns errathen läßt, daß sie zum Sturze gebracht werden, und so dem gewandten Helden unterliegen wird. Ein besonders feines Bewegungsmotiv liegt in dem Gewande des Theseus, welches vor und hinter dem Helden gradlinig herunterhangt; denn es hat der Künstler eben hiedurch den Augenblick fein bezeichnet, wo die Vorwärtsbewegung der Kämpfenden aufgehört hat und einer neuen Bewegung weicht, den Augenblick der Ruhe, der zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen mitten inne liegt. Offenbar ist das Gewand um dieses Motives willen gebildet worden, und doch hat sich der Künstler nicht zu einer naheliegenden Effecthascherei in dem Wurfe der Falten verleiten lassen, der uns eher zu einfach als zu künstlich erscheint, seinen Zweck aber dennoch vollständig erfüllt.

Die Friese der Cella im Pronaos und Opisthodom sind von sehr ungleicher Länge, indem der erstere über die Anten übergreift und sich bis an das Gebälk der Langseiten erstreckt, während letzterer auf den Raum zwischen den Anten beschränkt ist, also nur zwei Drittel der Länge des östlichen Frieses hat. Er besteht demnach auch aus nur vier ungefähr gleich langen Blöcken parischen Marmors, während der östliche Fries aus sechs Blöcken zusammengesetzt ist, von denen bei Stuart

(Taf. 4 in der Gesammtansicht und Taf. 18, 19) der vierte und fünfte vertauscht ist, was um so mehr hervorgehoben werden muß, weil dieser alle Symmetrie der Composition aufhebende Fehler in die aus Stuart entlehnten Zeichnungen z. B. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Taf. 21 übergegangen ist.

Der Gegenstand des westlichen oder hinteren Frieses, Fig. 53 und 54 unten, kann keinem Zweifel unterliegen, es ist der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos, den als solchen besonders die Gruppe des von zwei Kentauren mit einem Steinblock bedrohten Kaeneus erweist, während auffallender Weise nicht allein der besonders charakteristische Weiberraub der Kentauren, sondern auch jede Hinweisung auf das von diesen unterbrochene Hochzeitsmahl fehlt. Unbewaffnete Lapithen und bewaffnete und behelmte Athener aus Theseus' Gefolge bekämpfen die mit frevelhafter Lust in die Feier der Hochzeit eingebrochenen halbthierischen Ungeheuer, ohne daß jedoch das endliche Unterliegen der letzteren mit Bestimmtheit angedeutet wäre. Vielmehr steht der Kampf durchweg so ziemlich gleich, und es erscheint bald die eine, bald die andere Partei im Vortheil, so daß



Fig. 53. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 1.

der Künstler offenbar diese Auffassung gewählt hat, weil er glauben mochte, auf diese Weise größere Abwechselung und Mannigfaltigkeit in seine Composition bringen zu können. Eine solche Mannigfaltigkeit der Stellungen, Bewegung und Gruppirung der Figuren hat der Meister allerdings erreicht, und es genügt ein Blick auf die hier mitgetheilten Proben dieser Friese, um sich zu überzeugen, daß wir hier ein specifisch Anderes als die Compositionen der alten Zeit vor uns haben, daß hier eine Fülle reicher künstlerischer Erfindung mit unbeschränkter Freiheit und mit vollem Bewußtsein gestaltet ist. Den Reigen der Kämpfergruppen eröffnet ein Kentaur, der einen Lapithen rücklings zu Boden gestürzt hat und im Begriffe ist, ihn mit einem gewaltigen Steinblock, den er in beiden Händen erhoben trägt, zu zermalmen; der Jüngling streckt zu ohnmächtiger Abwehr das um die linke Hand gewickelte Gewand dem Feinde entgegen (Stuart pl. 21), während ein beschildeter attischer Genoß von dem augenscheinlich rettungslos Verlorenen fort und einem andern Lapithen zueilt, der einen Kentauren zu Sturze zu bringen gewußt hat und im Begriff ist, dem auf dem Rücken seines Pferdeleibes sich im Staube Wälzenden einen tödtlichen Schwertstoß zu versetzen (St. pl. 21, siehe Fig. 54). Dem hartbedrängten Kentauren eilt aber ein zweiter zur Hilfe heran, der mit einem Baumstamm zu gewaltigem Stoße gegen das Haupt des siegreichen Lapithen ausholt (St. pl. 22, s. Fig. 54), und den sein hinter ihm zurückweichender Gegner kaum an der Ausführung dieses Stoßes verhindern zu wollen scheint (St. pl. 22). Von besonderem Interesse ist die folgende, schon erwähnte Gruppe, in der zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürsten Kaeneus, der halb bereits in den Boden gedrückt sich mit seinem wahrscheinlich in Bronze angefügt gewesenen Schilde zu decken sucht, unter einem gemeinsam herbeigeschleppten gewaltigen Felsblock zu zerschmettern suchen, indem dieselbe Gruppe in sehr verwandter Composition im Friese von Phigalia wiederkehrt (St. pl. 22). Gegen den einen dieser Kentauren scheint ein jugendlicher Lapith von hinten einen Schwertstreich zu führen (St. pl. 23), während unmittelbar hinter ihm ein gerüsteter Athener dem ungestümen Ansprung eines Kentauren gewandt und kräftig zugleich den Schild entgegenhält, über dessen Rand hinweg er eine Blöße des Feindes erspäht, um diesem einen tödtlichen Stoß mit dem Schwert zu versetzen (s. Fig. 53, wo auch die folgenden Gruppen, Stuart pl. 23 und 24). Mit ähnlichem stürmischem Ansprung seines Roßleibes hat sodann ein Kentaur einen Lapithen auf die Kniee niedergeworfen, der ihn jedoch bei der Kehle gepackt hat und ihn kräftig zu würgen scheint, so daß der Kentaur sich bemüht, die Hand von seiner Kehle loszureißen, indem er zugleich mit seiner Rechten den Gegner im Haar gefaßt hat. Ob dieser in der abgebrochenen rechten Hand ein Schwert bereit hielt, um es dem Kentauren im günstigen Augenblick in den Leib zu bohren, muß unentschieden bleiben. In der folgenden Gruppe ist ein beschildeter Kämpfer von einem Kentauren rücklings niedergeworfen, gegen dessen Hufschläge er sich mit seinem erhobenen Schilde freilich vergebens und schon mit sichtlich ermattenden Kräften zu decken sucht. Ob der beschildete und behelmte Athener hinter dem Kentauren zurückweicht oder etwa zu einem Schwerthiebe ausholt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Sehr gewandt dagegen weicht ein jugendlicher Lapith in der letzten Gruppe der überlegenen Kraft seines Gegners aus, dem er zugleich das kurze Schwert von unten in den Pferdebug bohrt, so daß hier zum Schlusse der

menschliche wie gegenüber am Anfang der halbthierische Kämpfer im Vortheil erscheint.

Überblicken wir die Reihe und Folge dieser Gruppen zunächst im Ganzen, so wird uns eine ausgesprochene, aber von aller Steifheit und Gebundenheit freie Symmetrie der Anordnung nicht entgehn. Während einerseits die Zweiflügeligkeit dadurch betont ist, daß die ersten und die letzten Gruppen in entgegengesetzter Bewegung nach außen gewendet sind, gliedert sich die Gesammtdarstellung andererseits in Einzelgruppen, die einander in der Hauptsache entsprechen oder aufwägen und an den Enden aus je zwei Figuren, demnächst aus dreien, und wiederum aus zwei Figuren bestehn, während zwei Mittelgruppen von je drei Figuren, links zwei Kentauren und einem Menschen, rechts zwei Menschen und einem Kentauren übrig bleiben. Durch ein Übergreifen der Handlung von einer Gruppe in die andere wird wenigstens zwei Mal (in der zweiten und vierten Gruppe von links her) die zu scharfe Absonderung der einzelnen Glieder gemildert und auch weiterhin kommen die Übergänge hinlänglich vermittelnde Stellungen vor, um einen schönen Fluß des Ganzen hervorzubringen. Wenden wir den Einzelgruppen unsere Aufmerksamkeit zu, so werden wir uns dem Eindrucke großer Frische der Erfindung und Composition gewiß nicht entziehn können; Einzelnes ist sogar von hoher Kühnheit und mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt, so besonders die Gruppe des auf den Rücken gestürzten Kentauren und seines mit eifrigster Kraftanstrengung ihn bedrohenden Gegners (Fig. 54); ja man könnte diese Composition ein bedeutendes Wagniß nennen, wenn die schwierige Aufgabe, das doppelte Wesen in einer so außerordentlichen Stellung zu zeichnen, nicht vollkommen gelöst wäre.

Sehr gelobt werden muß auch der fein beobachtete Rhythmus der Bewegung in dem ersten Athener der Figur 53 und dem jungen Lapithen, welcher den Fries endet (das.); das rasche, gewandte Ausweichen ist äußerst naturwahr aufgefaßt; eben so vortrefflich ist die beginnende Ermattung in dem menschlichen Kämpfer der vorletzten Gruppe ausgedrückt, und endlich werden wir dem Widerspiel gegenseitigen Angriffs und gegenseitiger Abwehr der beiden Kämpfer in der drittletzten Gruppe unsern Beifall nicht versagen können. Dagegen darf nun aber auch nicht verschwiegen werden, daß gewisse Stellungen und Bewegungen der menschlichen Kämpfer und der Kentauren sich einigermaßen monoton wiederholen, so jenes Zurückweichen mehrer Lapithen und Athener, wovon wir in Fig. 53 und 54 je ein Beispiel finden; so ferner die fast identische Bewegung der beiden unmittelbar auf einander folgenden letzten Kentauren (Fig. 53), und ebenso die große Übereinstimmung in den Stellungen des ersten und des baumbewehrten Kentauren in Fig. 54. In Beziehung hierauf werden wir bei späterer Vergleichung die Überlegenheit in der Composition des Frieses von Phigalia lebhaft und nicht ohne Bewunderung empfinden; aber nicht allein hierin, sondern noch mehr in der ungleich größeren Mannigfaltigkeit interessanter, ergreifender Motive und Situationen des Kampfes. Hier handelt es sich doch eigentlich nur um das gegenseitige Messen von Kraft und Gewandtheit, nur die Leidenschaft des Kampfes selbst ist hier gegeben, Gemüth und Gefühl werden daher kaum, höchstens bei dem ermattenden Kämpfer der vorletzten Gruppe erregt, während in dem

Friese von Phigalia eine große Zahl der verschiedensten Leidenschaften in Bewegung sind und uns bald so bald so erregen.

Die Formgebung an sich dagegen wird schwerlich in irgend einem Punkte mit Recht getadelt werden können; hier ist Alles wahr, kräftig, frisch, und die letzten Spuren der Strenge und Knappheit in den Einzelheiten der Körperformen erhöhen eher deren Reiz als sie ihn vermindern; dabei ist der Vortrag, ohne jemals unbestimmt zu sein, dennoch bescheiden und frei von allem Haschen nach Effect, sowie auch überall mit der Wahrheit die Schönheit, ja die Anmuth der Stellungen, Bewegungen und Formen verbunden ist. In diesem Betrachte dürfte allerdings der phigalische Fries gegen diesen zurückstehn, der merkbar derber in den Formen und weder von dem Haschen nach Effect, namentlich in den Gewandmotiven, noch davon freizusprechen ist, mehr als einmal der Naturwahrheit in den Stellungen, Bewegungen und Situationen die feinere Schönheit aufzuopfern. Wohl zu bemerken ist, daß in diesem Friese so wenig wie in dem phigalischen der Ausdruck der Leidenschaft dieser doch lebhaft vorgetragenen Kämpfe in den Köpfen gegeben ist, sondern sich auf die Bewegungen der Handlung beschränkt. Daß dagegen wirklich der eine Kentaur in der Kaeneusgruppe noch eine Spur des alterthümlichen Lächelns zeige, erscheint, soweit man nach dem Gypsabguß urteilen kann, zweifelhaft. Endlich muß noch ein Punkt besonders hervorgehoben werden, die Bildung der Kentauren. Im Ganzen ist die Darstellung dieser zweileibigen Ungethüme hier bereits zu einer inneren Wahrheit durchgedrungen, welche uns an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben macht; dennoch ist in einer Besonderheit der Zusammensetzung des menschlichen Oberkörpers mit dem Pferdeleibe ein kleiner Verstoß gegen das Organische nicht zu verkennen, der am deutlichsten bei dem baumbewehrten Kentauren in Fig. 54 hervortritt, und der sich noch bei einigen Kentauren der Parthenonmetopen wiederholt, wie wir an einem Beispiel demnächst sehn werden. Dieser eine Fehler ist, daß der Anfang des Pferdehalses und der Pferdemähne zwischen den Schultern sichtbar wird, ohne organisch in den Menschenrücken zu verlaufen. In diesem Punkte erreicht erst der Fries von Phigalia neben einigen Metopen vom Parthenon das durchweg Vollendete, indem er diesen Ansatz des Pferdehalses vollkommen unterdrückt, den Rückgrat des Menschenleibes in einem Zuge aus dem des Pferdeleibes entspringen läßt, und Becken und Schenkelhals mit der Croupe und den Schultern des Roßleibes in der Art zu verschmelzen weiß, daß die Formen an der Natur beider Knochenpartien Theil haben, so daß eine wirklich und in vollem Sinne organische Bildung aus dieser Mischung hervorgeht.

Je unzweifelhafter der Gegenstand dieses westlichen Frieses ist, desto weniger klar sehn wir in Betreff desjenigen, welchen der östliche darstellt. Verschiedene Deutungen [37]) sind aufgestellt worden, keine jedoch, welche das am meisten Charakteristische der hier geschilderten Kämpfe, den Gegensatz der Bewaffneten und der nackten Steinschwinger genügend berücksichtigte, so daß die abschließende Erklärung dieser merkwürdigen Composition, die füglich doch nur der attischen Nationalsage entnommen sein kann, noch immer eine zu lösende Aufgabe bleibt, Wir können einstweilen nur feststellen, daß ein Kampf bewaffneter Krieger und unbewaffneter Männer, die sich mit Steinblöcken vertheidigen, dargestellt sei, und zwar ein Kampf in Anwesenheit von sechs Gottheiten, die einander zu dritt ge-

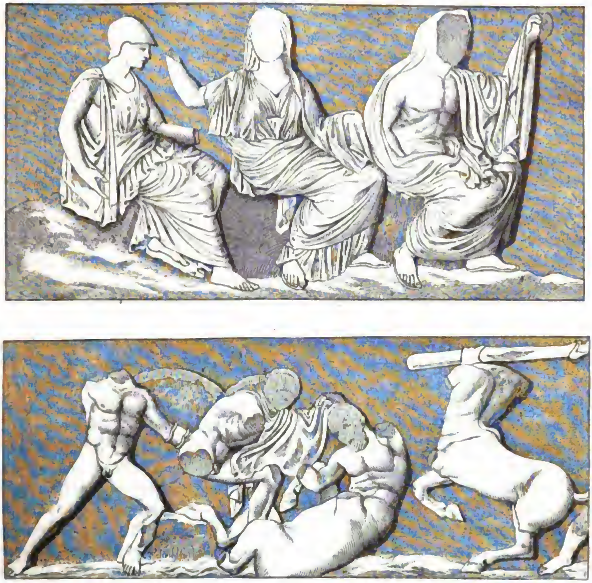


Fig. 54. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 2.

genüber mitten unter den Kämpfern sitzen. Denn auch die Frage, ob diese Gottheiten der einen und der anderen Partei angehören, also feindlich gesondert sitzen, oder ob sie als die Schutzgötter der einen Partei allein gelten sollen, dürfte noch nicht erledigt sein, obgleich das Letztere wahrscheinlicher ist [38]). Von diesen Gottheiten ist allein Athene in der Gruppe links (Fig. 54) unbedingt sicher durch den jetzt freilich nicht mehr vorhandenen, aber von Stuart noch gesehenen und gezeichneten Helm bezeichnet, jedoch kann man kaum zweifeln, daß in den neben ihr befindlichen Personen Hera und Zeus gemeint seien; wie man aber die beiden, wie es scheint, jugendlich männlichen Gottheiten gegenüber (Fig. 53) und die gracile Göttin in ihrer Mitte nennen solle, ist schwer zu entscheiden.

Nach richtiger Anordnung der, wie bemerkt, bei Stuart vertauschten Platten ist es leicht, eine Übersicht über die Composition dieses Frieses zu gewinnen. Sie ist ungleich schärfer gegliedert als diejenige des westlichen Frieses und zerfällt in drei ungleiche Abtheilungen, welche durch die sitzenden Gottheiten bezeichnet werden. Zwischen den Gottheiten, welche sich grade oberhalb der Anten

des Tempels befinden, was gewiß nicht zufällig ist, sondern auf eine Benutzung der in der Architektur gegebenen Ruhepunkte hinweist, ist der eigentliche Kampfplatz, und hier sind die Streiter hart an einander gerathen, ohne daß der Sieg entschieden wäre; je rechts und links dagegen hinter den Gottheiten, also auf den Flügeln, welche über die Anten übergreifen, sind nicht mehr eigentliche Kämpfe dargestellt, sondern links (Stuart, pl. 15) die Fesselung eines besiegten und auf die Kniee geworfenen nackten Steinschwingers durch zwei gewaffnete Jünglinge im Beisein eines dritten Beschildeten und eines lebhaft zurücktretenden Nackten; rechts ist der Gegenstand der Darstellung zweifelhaft wegen der starken Verstümmelung der Figuren, jedoch ist vielleicht auch hier eine, minder gewaltsame, Gefangennehmung zu erkennen, bei der jedoch nicht etwa die Steinschwingerpartei im Vortheil erscheint. Die Abbildungen Fig. 53 und 54 geben außer den sechs Gottheiten die besser erhaltene Gruppe der Mitte mit Kämpfen. Im Ganzen überblickt, theilt dieser Fries mit dem westlichen die Vorzüge frischer und kräftiger Lebendigkeit in der Anordnung der Gruppen sowie in der Stellung und Bewegung der einzelnen Figuren; namentlich die in Fig. 53 gezeichnete Kämpfergruppe zeigt im schönsten Maße diese Vorzüge, nicht minder die linke Flügelgruppe mit der Fesselung des besiegten Feindes. Dagegen hat der Künstler in dem Gefallenen der Mittelplatte (Fig. 53) eine kühne, dem strengen Reliefstil widerstreitende Verkürzung angebracht, die eben so wenig Lob verdient, wie eine ähnliche, aber stärker mißlungene, im Friese von Phigalia. Während der westliche Fries diesem östlichen darin überlegen ist, daß er vermöge seines Gegenstandes mehr Gelegenheit zu äußerlich mannichfaltiger und formell interessanter Darstellung bietet, so dürfte in diesem Friese eine größere Fülle innerlich oder seelisch interessanter Motive erkannt werden. Dort die bloßen Kämpfe, hier neben diesen die charakteristischen Scenen der Gefangennahme, und zwar diese, namentlich auf dem linken Flügel in wirklich pathetischer Weise gegeben. Auch in den zuschauenden Gottheiten spiegeln sich die mannichfachen Wendungen und Scenen des Kampfes, ruhiges, siegbewußtes Zuschaun in Athene und wahrscheinlich (s. aber Anm. 38) der Göttin links, und daneben eine lebendige, fast zum Einschreiten fortreißende Theilnahme, besonders bei Zeus in der linken Gruppe. Von Monotonie und Beschränktheit der Erfindung kann hier nicht die Rede sein, die Composition ist durchaus lebensvoll und interessant. Von den Formen gilt, was über die Formgebung des westlichen Frieses gesagt worden, sie sind alle wohlverstanden und durchaus lebenswahr. Ja mehr als das, der Künstler hat es vermocht, die Erhabenheit der Götter von der Kraft der Menschen zu unterscheiden, es ist nicht nur der größere Maßstab, in welchem, dem Gesetze der Isokephalie gemäß, die sitzenden Figuren gearbeitet sind, der uns in ihnen Götter übermenschlicher Größe erkennen läßt, es sind die breiten und großen Formen dieser Körper selbst, es ist in Verbindung mit diesen die reiche, effectvoll und doch ohne Effecthascherei dargestellte Gewandung, die uns den Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, der göttlichen Würde macht.

In Beziehung auf die Raumerfüllung vertreten diese Friese die beiden Principien der Composition kurzer Friese; im westlichen stellt sich uns die wenn auch in Gruppen gegliederte, doch in der Hauptsache gleichmäßig vertheilte, im östlichen die von zwei Flügeln her scharf centralisirte Handlung dar. Das Relief ist

ein mäßig, wenn auch kraftvoll erhobenes, welches in dem Umstande seine Rechtfertigung findet, daß die Friese nicht als Wandborde, sondern als die Ornamente des über den Säulen ruhenden Gebälks erscheinen. Das Material der Sculpturen ist parischer Marmor, während am Parthenon pentelischer verwendet worden ist. Da dies eine Neuerung, und zwar der an sich weniger günstigen Beschaffenheit des pentelischen Marmors wegen eine etwas gewagte Neuerung ist, so hat man früher auch das Festhalten an dem herkömmlichen Sculpturmaterial des parischen Marmors für ein früheres Entstehungsdatum der Theseionsculpturen geltend gemacht. Daß aber dieser Umstand allein Nichts zu entscheiden vermöge ist einleuchtend.

SECHSTES CAPITEL.

Der plastische Schmuck des Parthenon.

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischem Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kein so wenig ausgedehnter Raum der Erde jemals wieder umschlossen hat noch wahrscheinlich jemals wieder umschließen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwickelung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitsprincip erklären wird, und faßte man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannichfaltigkeit auf. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Überschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Denn diesen Tempel erbaute nicht das Bedürfniß eines einzelnen Cultus wie das mystische Heiligthum der Athene Polias und des Poseidon Erechtheus oder wie die anderen Heiligthümer umher, die Athene Parthenos ist keine Cultidee, sie hat keine legendar-symbolischen Mythen, an ihre Verehrung knüpfen sich keine althergebrachten Caeremonien, ihr Tempel war nicht die Stätte ritueller Opfer; die Athene Parthenos war die Tochter Zeus' schlechthin und sie war die Herrin Athens, das war ihr ganzes Dogma, ihr Bild von Phidias' Hand das absolute Ideal der Göttin, ihre Verehrung war der begeisterte Glaube des attischen Volkes an seine Herrin, ihr Cult das Festgepränge aller frohbewegten Athenefeste, ihr Tem-

pel war Festtempel, Schautempel, und in diesem Sinne, wie ihr Bild von Phidias' Hand, das Monument des Atheneglaubens schlechthin. Und in diesem monumentalen Geiste ist der Parthenon, das Haus der ewigen Jungfrau, aufgefaßt und ausgeführt worden; wohl kannte Griechenland größere Tempel, einen in allen Theilen vollendeteren schwerlich, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasiens an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn niemals ein anderes erreicht. Und so ist denn der Parthenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Beziehung auf den plastischen Schmuck, der allein uns hier angeht, vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles in der Form des reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Freilich sind auch hier nur Trümmer auf uns gekommen, schwere Schläge des Schicksals haben dieses Heiligthum der Kunst getroffen und seine harmonische Ganzheit vernichtet, so daß wir uns nicht mehr erkühnen dürfen, dieselbe in der Phantasie wiederzuerwecken und in einem durchweg klaren Bilde anzuschaun. Aber des Erhaltenen, und von jetzt an hoffentlich für immer Erhaltenen ist doch so Vieles, dieses Viele ist so groß, und so wundervoll schön, daß es seit Menschenaltern eine Begeisterung erweckt hat, wie fast nichts Anderes. Diese Begeisterung darf jedoch nie dazu verleiten, sich mit bloßem Staunen zu begnügen, sie muß uns treiben, daß wir mit allen Kräften unseres Geistes nach dem Verstehn und der Erkenntniß ringen. Und je weiter wir in diesem Erkennen und Verstehn fortschreiten, desto tiefer werden wir uns erregt, desto gewaltiger gehoben fühlen, und wenn wir nach den genauesten Studien, nach den eindringendsten Erörterungen des Einzelnen zur reinen Bewunderung des Ganzen zurückkehren, dann wird die Wärme unserer Begeisterung nicht abgenommen haben, wohl aber werden wir uns, um ein Wort Winckelmanns zu gebrauchen, mit unserem Gegenstande gewachsen fühlen, und jene tiefe Läuterung und Erhebung in uns erfahren haben, die alles Große in uns wirkt, das wir empfindend und denkend in uns aufzunehmen streben.

Es war das 3. Jahr der 85. Olympiade, 437 v. u. Z., welches den Parthenon in seiner vollendeten Herrlichkeit glänzen sah. Wie lange der Tempel seiner ursprünglichen Bestimmung verblieb, ist nicht auszumachen, gewiß dagegen, daß er in unverletztem Zustande von der christlichen Gemeinde Athens in Besitz genommen und in eine Kirche der „jungfräulichen Gottesmutter", die an die Stelle der Jungfrau Athene trat, umgewandelt wurde. Mit dieser Umwandlung in eine christliche Kirche begannen die Zerstörungen, wenngleich anfänglich in geringerem Maße; der Eingang im Osten wurde vermauert und an die Westseite verlegt, wo er durch den Opisthodom, die alte Schatzkammer Athens führte; zugleich bedeckte man die Wände mit neuen Malereien byzantinischen Stils, die in Spuren noch heute erkennbar sind, und es scheint, daß man auch den Westgiebel mit zwei großen Rundbogenfenstern durchbrach, um mehr Licht in das Innere zu bringen; wenigstens sehn wir solche Fenster auf den unten beizubringenden Zeichnungen

Carreys angegeben. Ob auch die Zerstörung der Mittelgruppe des Ostgiebels diesen frühesten christlichen Jahrhunderten angehört, ist zweifelhaft. Aus den Zeiten, wo der Parthenon christliche Kirche war, haben wir über denselben keine Nachrichten von Wichtigkeit, nur dürfen wir glauben, daß er im Wesentlichen ohne Verletzungen und Verstümmelung blieb, und also in noch wohlerhaltenem Zustande 1456 in die Hand der Türken überging, die ihn zur Moschee umwandelten und wahrscheinlich auch baulich demgemäß umgestalteten. Welche Zerstörungen hiermit verbunden gewesen sein mögen, können wir jedoch wiederum nicht angeben; auch sie können indeß nur gering gewesen sein, da die Reisenden Spon und Wheler, die ersten, welche eine ausführlichere Kunde, wie von Athen, so von der Akropolis und ihren Monumenten geben, im Jahre 1676 das Gebäude in Betreff des Architektonischen in wesentlich wohlerhaltenem Zustande gesehn zu haben scheinen, während die Sculpturen schon beträchtlich gelitten hatten, und zwar in dem Maße, daß dem Ostgiebel schon damals die ganze Mittelgruppe fehlte. Wir wissen dieses nicht sowohl aus den Angaben der eben genannten Reisenden, als aus den Zeichnungen, welche nach einer nie genug zu preisenden Fügung des Schicksals 1674 der französische Maler Jacques Carrey, ein Schüler Lebruns, welcher den französischen Gesandten Marquis de Nointeil nach Constantinopel begleitete, von den beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und einem Theile des Cellafrieses nahm; Zeichnungen, welche, so mangelhaft sie in künstlerischem Betracht sein mögen, unsere wesentlichste Grundlage namentlich für die Restauration der Giebel bilden. Denn sie sind angefertigt nur dreizehn Jahre, ehe den Parthenon der Hauptschlag des Verderbens traf, der nur noch Ruinen von dem Gebäude zurückließ. Diesen Hauptschlag führte 1687 der Feldhauptmann der Republik Venedig, der aus Minden gebürtige, in schwedischen Diensten stehende Graf O. v. Königsmark in Verbindung mit dem Generalcapitän Morosini, späterem Dogen, in dem Kriege Venedigs gegen die Türkei. Die Geschichte dieser denkwürdigen Zerstörung durch Königsmark und Morosini ist in kurzen Zügen diese [39].

Aus der bereits den Türken abgenommenen Peloponnes zog das venetianische, meist aus Deutschen bestehende Heer im September gegen die Hauptstadt Athen. Die Türken verließen die Stadt und verschanzten sich auf der Akropolis, welche sie für uneinnehmbar hielten. Als demgemäß die Aufforderung zur Übergabe erfolglos blieb, begannen die Venetianer am 25. September aus einer Batterie auf dem s. g. Nymphenhügel und aus einer zweiten in der Stadt die Beschießung der Akropolis. Nachdem diese drei Tage gedauert und an den alten Bauwerken vielen Schaden gethan hatte, fiel am 27. September eine Bombe mitten in den Parthenon, in welchen der türkische Befehlshaber seine Schätze und Kriegsvorräthe geflüchtet und das Pulvermagazin verlegt hatte. In dieses schlechtverwahrte Pulvermagazin schlug die Bombe, und die Explosion riß den Tempel in der Mitte auseinander, so daß von diesem Augenblicke an nur noch eine getrennte östliche und westliche Trümmermasse übrig blieb. Die Türken übergaben die Burg, die Venetianer zogen, allerdings für kaum sechs Monate, in dieselbe ein, und suchten, betroffen und enthusiasmirt [40]) von der Schönheit der erhaltenen Sculpturen, von denselben so viel immer möglich zu erbeuten. Natürlich gingen die Feldherrn voran; Morosini gelüstete es nach dem wundervollen Roßgespann der Athene im westlichen Giebel, jenem Gespann, welches nicht allein Spon und Wheler [41]), son-

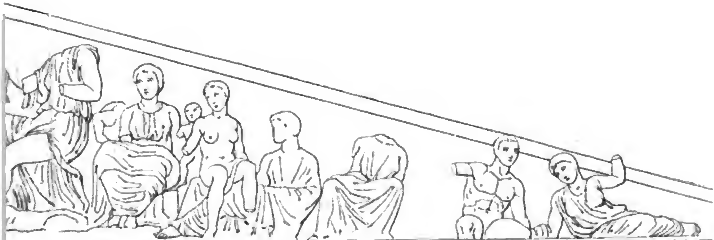
dern noch vor ihnen im 16. Jahrhundert einem von zwei Griechen [42]), die einen im Übrigen wenig kundigen und sehr trockenen Bericht über die athenischen Monumente an Martin Crusius in Tübingen sandten, Ausdrücke enthusiastischer Bewunderung entlockten. Die Arbeiter aber, denen es übertragen war, die kolossalen Rosse aus dem Giebel herabzulassen, waren ungeschickt oder nachlässig; die herrlichen Gebilde stürzten auf den Felsboden der Akropolis hinab und zerbrachen in unscheinbare Trümmer.

Begreiflicherweise suchten auch die Untergebenen aus den Haufen von Sculpturtrümmern Beute zu machen; wie Vieles weggeschleppt und zerstreut wurde, ist unbekannt; Einzelnes hat sich wiedergefunden, so zwei von Bröndsted in Kopenhagen entdeckte Köpfe, der eines Kentauren und der eines griechischen Jünglings von einer Metope [43]), und so ein weiblicher Kopf über Lebensgröße, der zuerst in venetianischem Privatbesitz (eines Hrn. Weber) auftauchte, jetzt im Louvre ist und einem der beiden Giebel zugeschrieben wird [44]).

Nächst Königsmark und Morosini wird Lord Elgin als Hauptzerstörer des Parthenon verschrieen. Über Elgin und seinen Kunstraub, wie über Königsmark und Morosini ist waidlich declamirt worden, von Lord Byron an bis auf die neueste Zeit. Freilich mit sehr zweifelhaftem Rechte. Wahr ist es allerdings, daß Elgin Athen von seinen Hauptmonumente entblößt hat, wahr ist es, daß er nicht mit der Schonung und Vorsicht verfahren ist, die man billig verlangen sollte, als er im Jahre 1801 durch einen Ferman des Sultan die Erlaubniß erhielt, in ganz Griechenland zeichnen und formen zu lassen, und wegzunehmen, was ihm beliebte; aber es ist eben so wahr, daß durch Lord Elgins Kunstraub, denn anders kann man ihn freilich nicht nennen, die kostbaren Reste der herrlichsten Monumente der Plastik für immer gewahrt und von ferneren Zerstörungen gesichert worden sind. Vom englischen Volke, allerdings nach langer Debatte im Parlamente 1816 angekauft, haben sie im britischen Museum ein Asyl für kommende Jahrhunderte gefunden. Und wer will, angesichts der Gegenwart und der noch immer dunklen Zukunft Griechenlands läugnen, die Monumente hätten dieses Asyls und dieser Sicherung ferner nicht bedurft? Und auch das darf nicht übersehn werden, daß, mag Griechenland uns nicht mehr so fern liegen wie früher, die Denkmäler in London den Studien zugänglicher, für die Wissenschaft und Kunst weit fruchtbarer gewesen sind und sein werden, als wenn sie an Ort und Stelle geblieben wären, von woher, sowie die Sachen thatsächlich liegen, vielleicht noch kaum ein Gypsabguß in die europäischen Museen gekommen wäre, während die von aller Eifersucht des Alleinbesitzes freie Liberalität der Verwaltung des britischen Nationalmuseums jedem Gypsmuseum Abgüsse, welche immer man will, für verhältnißmäßig geringe Kosten erreichbar macht. Man lasse also die Rhetoren und Dichter declamiren, lobe Lord Elgin nicht, wie dies z. B. der englische Archaeolog Millingen thut [45]), weil er, selbstsüchtig und eigennützig, kein Lob und keinen Dank verdient hat, aber man segne das Schicksal, das sich seiner Hand bediente, um die Sculpturen des Parthenon, nachdem das herrliche Gebäude selbst zur Ruine geworden, zum Gemeingut der Menschheit zu machen!

Wenden wir uns hiernächst zur Übersicht dessen, was uns von dem gesammten plastischen Schmuck des Parthenon bewahrt ist, und betrachten wir zuerst





1. Die Giebelgruppen.

Es ist schon früher erwähnt worden, daß die Zeichnungen Carreys [46]) die einzige authentische Urkunde über die Sculpturen des Parthenon aus der Zeit vor der großen Zerstörung bilden. Und zwar gilt dies vor Allem von den Giebeln, einmal weil Carrey dieselben vollständig zeichnete, wie er sie noch sah, während er von dem Fries und den Metopen trotz angestrengtem und wahrhaft aufopferndem Fleiße nur einzelne Theile zu copiren Zeit und Gelegenheit fand, andererseits, weil bei der Zerstörung die Giebelgruppen neben den Metopen am meisten gelitten haben und thatsächlich der Art verwüstet sind, daß wir ohne Carrey von der Composition auch nicht einmal eine Ahnung haben würden. Die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelgruppen also, deren Originale auf der pariser Bibliothek bewahrt werden, und die vielfach in Copien wiedergegeben sind, wie sie denn auch die beiliegende Tafel Fig. 55. enthält, müssen allen ferneren Betrachtungen zum Grunde gelegt werden. Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Bestand unseres Besitzes gegenüber dem von Carrey Gesehenen und Gezeichneten.

Von dem vorderen oder Ostgiebel (in Fig. 55. oben) fehlte schon zu Carreys Zeit die ganze Mittelgruppe, also alle Hauptpersonen, die zunächst an der Handlung betheiligt waren. Was aber Carrey bietet, das besitzen auch wir noch vollständig bis auf die Köpfe zweier Figuren und einige abgestoßene Theile der übrigen vorhandenen, ja wir haben eine Person mehr, als Carrey im Giebel sah, eine Nike, welche, dem rechten Flügel angehörend, herabgestürzt war und glücklich wieder aufgefunden wie alles Übrige (10 Stücke), bis auf einige nicht sicher bestimmbare Torse in Athen, sich im britischen Museum befindet. Nicht so glücklich sind wir mit dem Westgiebel, den Carrey so gut wie vollständig sah unb mittheilt; hier ist das Meiste unwiederbringlich verloren; was wir noch besitzen ist Folgendes: die Eckfigur links, in London; eine männliche und die ihr verbundene weibliche Figur zunächst der Eckfigur, noch heutigen Tages an Ort und Stelle im Giebel; der Torso der männlichen Figur neben dem Wagen der Athene; zwei Fragmente der Athene selbst, in London; etliche Fragmente der Pferde, in Athen; ein Fragment des Torses des Poseidon, in London — was hieran fehlt (die unteren Theile der Brust) ist neuerdings aufgefunden und wird in Athen bewahrt; der Torso der weiblichen Figur, welche Poseidons Gespann zügelte, in London; ein Fragment der Frau rechts, neben der die beiden Kinder erscheinen, in London; der größte Theil der im rechten Winkel knieenden Figur, nebst mehren nicht sicher zu bestimmenden Torsen, in Athen, und außerdem mehre andere Fragmente, von denen weiter unten die Rede sein wird, in London und Athen, nebst dem schon erwähnten, jetzt im Louvre befindlichen (Weber'schen) Kopfe, der aber nur gewagter Weise einer bestimmten Figur beigelegt werden kann.

Auf diese Reste und die Carrey'schen Zeichnungen gründet sich nun eine beträchtliche Anzahl von Restaurationsversuchen aus älterer und neuerer Zeit, welche hier einzeln anzuführen ohne Zweck und Nutzen sein würde [47]), um so mehr, als keiner derselben in die Composition dieser großen Gruppen so tief eingedrungen ist und für ihr Verständniß im Ganzen und im Einzelnen so viel geleistet hat, wie der Aufsatz Welckers im 1. Bande seiner Alten Denkmäler S. 67 ff., und der auch dem folgenden Versuche einer Ergänzung und Erklärung zum Grunde liegt,

obwohl dieser nicht nur im Einzelnen sondern für den Westgiebel in einer Hauptsache von Welckers Ansichten abweicht.

Der einzige antike Schriftsteller, welcher die Giebelgruppen erwähnt und folglich uns einen Anhalt zur Erkennung der dargestellten Gegenstände bietet, ist Pausanias. Und was sagt er? Nichts als diese dürren Worte (1, 24, 5): „Von dem, was in den Giebeln sich befindet, bezieht sich Alles, was über dem Eingange ist, auf die Geburt der Athene, was aber hinten ist, auf den Streit der Athene mit Poseidon über das [attische] Land". Es sind dies die beiden Mythen, welche schon oben als das ganze Dogma der Athene Parthenos, der Tochter Zeus' und Herrin von Attika bezeichnet sind, ihre Geburt und die Besitzergreifung des Landes durch den Sieg über Poseidon, und zwar war die letztere Scene an der Hinterseite dargestellt. Diese Bemerkung des Pausanias hat in früherer Zeit zu dem gründlichsten Irrthum Veranlassung gegeben, denn indem man übersah, daß die Christen bei der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche der allerheiligsten Jungfrau den Eingang verlegt hatten, glaubte man die Geburt der Athene in dem Giebel erkennen zu müssen, welcher sich über dem christlichen Eingange, dem Aufgange zur Akropolis und den Porpylaeen zugewandt, befindet, während, seitdem erkannt worden, daß der antike Eingang des Parthenon, wie der meisten griechischen Tempel, auf der Ostseite war, kein Zweifel mehr besteht, daß der östliche Giebel die Geburt der Athene, der Westgiebel den Streit über den Besitz des Landes enthielt. Da dieser Westgiebel der in Carreys Zeichnungen ungleich vollständiger enthaltene ist, so müssen wir unsere Betrachtung mit diesem beginnen.

Der Westgiebel.

Hier bezieht sich die Darstellung also auf Athenes Streit mit Poseidon über die Schutzherrschaft und den Hauptcult, d. h. den göttlichen Besitz des attischen Landes. Der zum Grunde liegende Mythus wird mit mehren Variationen erzählt, sein Kern ist aber dieser. Poseidon wie Athene erheben ihre Ansprüche auf Attika und rufen entweder die olympischen Götter oder Kekrops, den Landeskönig zum Schiedsrichteramte auf. Vor diesem Gerichte schaffen nun beide Gottheiten Zeichen ihrer Macht als Geschenke an Attika, Zeichen, welche zugleich wenigstens eine Seite ihres Wesens ausdrücken, und über welche anstatt über die Personen gerichtet wird, so wie Paris in der älteren Form der Sage nicht über die drei Göttinnen urteilt, sondern über die Gaben, welche sie als ihrem Wesen entsprechende darbieten. Poseidon schlägt den Felsen der Akropolis mit dem Dreizack, und es entsprudelt mehr als 500 Fuß über dem Meere der heilige Salzquell des Erechtheion; Athene, neben Zeus Schützerin der Ölbäume Attikas, läßt aus dem kahlen Felsenboden der Akropolis dicht neben dem poseidonischen Quell den heiligen Urölbaum sprießen, denselben, von dem alle Ölbäume Athens, der Stolz des Landes abstammen, denselben, der von Xerxes mit dem Tempel, in dessen Hofraum er wuchs, verbrannt, nach dem frommen Glauben des attischen Volkes gleich am nächsten Morgen einen neuen, ellenlangen Schoß getrieben hat, zum Zeichen, daß Athene ihre Stadt auch in der Zerstörung nicht verlassen habe. Und damit hat sie das Größere gethan, das Bessere verliehen, und ihr wird der Besitz des Landes zugesprochen. Ob der Künstler unserer Gruppe sich einen Richter der streitenden Gottheiten dachte, ist nicht durchaus klar, sehr wahrscheinlich aber ist, daß er

keinen bestimmten annahm, sondern Poseidon als sich selbst, wenn auch im höchsten Unmuth, überwunden gebend auffaßte.

Wenn nun Pausanias sagt, es beziehe sich Alles in diesem Giebel auf den Streit um das Land, so ist das ein sehr allgemeiner und ungenauer Ausdruck; eine schöne und sowohl für diesen Giebel wie für die Restauration des östlichen hochwichtige Bemerkung Welckers aber ist es, daß nicht der Streit, sondern der Moment nach dem Streit, der Moment des entschiedenen Sieges der Athene dargestellt gewesen sei, und, muß hinzugesetzt werden, allein dargestellt werden durfte und konnte. Denn hätte der Künstler den Streit selbst gebildet, so wäre dessen Ausgang zweifelhaft, und damit aller Sinn und alle schöne Bedeutsamkeit der Composition vernichtet gewesen. Nein, der Sieg ist entschieden, beide Gottheiten verlassen den Kampfplatz, Athene eilt mit triumphirendem Schritte ihrem von einer weiblichen Person, vielleicht Pandrosos[48]) gezügelten, von Ares begleiteten Gespanne zu, Poseidon weicht in wilder Aufregung und mit der heftigsten Bewegung des gewaltigen Körpers zu seinem Wagen zurück, den ihm seine Gattin Amphitrite bereit hält, und den etwa Tethys, die Meergöttin oder eine entsprechende Person zunächst begleitet. Auf dem Kampfplatze bleiben nur die geschaffenen Zeichen zurück, dort sprudelt wenig über den Boden erhoben Poseidons Quell, hier ragt grade unter der Mitte des Giebels in dem von beiden zurücktretenden Hauptpersonen freigelassenen Raume der schlanke Stamm von Athenes heiligem Ölbaum empor, von dem Fragmente[49]) wieder aufgefunden worden sind, ihr Siegeszeichen, ihr bleibendes, segensvolles Geschenk an ihr geliebtes Land. Haben wir dies als die Hauptsache der Composition, welche die in Fig. 55a. gegebene Restauration von Th. Große veranschaulichen möge, erkannt, so können wir die Bedeutung der beiden Flügelgruppen mit wenig Worten aussprechen. Sie stellen bis auf die Eckfiguren die Gefolgschaft beider Gottheiten dar, welche sich zum Anschaun des Kampfes und zur Feier des Sieges der einen oder der anderen Seite versammelt und um den Kampfplatz gesetzt oder gelagert haben. Rechts ist das Gefolge des Poseidon; es sind Meergottheiten oder solche, die in Beziehung zum Meere und seinem Herrscher stehn. Zunächst dem Gespanne ist Leukothea mit ihrem Sohne Palaemon-Melikertes, dann folgt Thalassa[50]), die Meergöttin, mit der meergeborenen, hier zum ersten Male unbekleidet gebildeten Aphrodite auf den Knieen, neben der in Knabengestalt Eros erscheint, und endlich schließt eine weibliche Gottheit, die wir als Galene oder Doris oder eine andere, Thalassa entsprechende Göttin des Meeres[51]) zu erklären haben werden, Poseidons Gefolge ab, während wir in den beiden Eckfiguren am wahrscheinlichsten den Flußgott Ilissos[52]) und die Quellnymphe Kallirrhoë zu erkennen haben, welche hier wie liebend verbunden erscheinen, weil die Kallirrhoë im Bette des Ilissos entspringt, also in der Wirklichkeit gleichsam von ihm umarmt wird.

Diesem poseidonischen Gefolge entspricht nun rechts, in sinnvollem Gegensatze der Personen ausgewählt, ein echt attisches Gefolge oder die Partei der Athene. Zunächst am Gespann finden wir die eleusinischen Erdgottheiten, Demeter bequem sitzend, Kora, den Knaben Iakchos an der Hand, der mit kindlicher Freude und ungestümer Bewegung zu Demeter hineilt, als wolle er Athenes Sieg jubelnd verkündigen. Die beiden nächstfolgenden verbundenen Figuren, von den wesentlich erhaltenen die einzigen noch in Athen befindlichen, unterliegen verschiedenen



Fig. 55a. Skizze einer Restauration des westlichen Parthenongiebels von Theod. Große.

Deutungen, von denen aber immerhin diejenige die wahrscheinlichste bleibt, welche den ältesten attischen Landeskönig Kekrops mit seiner Gemahlin [53]) erkennt, den Vertreter des Landes selbst, während der Flußgott in der Ecke, der bequem gelagert, doch zu der frohen Kunde sich herumwendet, den Namen des Kephisos zu erhalten hat, anstatt desjenigen des Ilissos, unter dem er als eine der berühmtesten Statuen des Alterthums gewöhnlich angeführt wird. Mag aber auch nach dem soeben Vorgetragenen die eine oder die andere Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen großen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athene und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, hier der Wagen zum Siegeszug der Athene, dort derjenige des Poseidon zum Rückzug in sein feuchtes Wogenreich ihm bereitgehalten, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich wiederspiegelt, dann die weniger betheiligten und deshalb weniger bewegten Gefolge, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flußgötter Athens, welche, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebannt, zu der auf der Burg vorgehenden Handlung herumgewandt, diese grade so zwischen sich einfassen, wie die Flüsse Ilissos und Kephisos südlich und nördlich an Athen vorbeifließen und die Stadt in ihre Mitte nehmen. So verklingt die bewegte gewaltige Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr,

harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren am Giebel abnehmend.

Der Ostgiebel.

Auch hier ist Pausanias' Ausdruck ein allgemeiner und ungenauer, wenn er sagt, es beziehe sich Alles auf Athenes Geburt. Die Analogie des Westgiebels muß uns dazu führen, hier nicht die Geburt selbst, sondern den Augenblick nach der Geburt anzunehmen, wo die plötzlich erwachsene Göttin vor den Olympiern dasteht und Staunen ergreift, die es ansehn, wie der Dichter singt. Daß aber wirklich der Moment nach der Geburt dargestellt war, dafür giebt es, obgleich die ganze Mittelgruppe fehlt und für ewig spurlos verschwunden ist, Beweise. Diese sind nicht sowohl darin zu suchen, daß der Act der Geburt Athenes aus dem Haupte des Zeus an sich etwas Seltsames und daß er etwas plastisch um so weniger Darstellbares ist, je puppenhafter Athene in allen Kunstwerken erscheint, in denen die Geburt selbst gebildet ist; es ist vielmehr zunächst das geltend zu machen, daß der Künstler nur indem er Athene erwachsen und selbständig neben Zeus hinstellte und auf sie die Stellungen und Bewegungen der nächsten Figuren bezog, sie znr Hauptperson machen, also das ausdrücken konnte, was er ausdrücken sollte und was ihm sein Mythus vorschrieb: Athene von Zeus geboren! Denn der Act der Geburt macht Zeus zur Hauptperson, und der einzig richtige Ausdruck wäre: Zeus bringt Athene zur Welt. Wo bliebe da die Bedeutsamkeit der Darstellung für Attika? Aber noch entscheidender ist ein Anderes; man wende die Blicke auf die erhaltenen Figuren. Die beiden ersten Personen rechts wie links sind eilende Botinnen, rechts, bei Carrey fehlend, aber glücklich wiedergefunden, die geflügelte Nike, links die Himmelsbotin Iris. Das sind die antiken Engel der Verkündigung! Sie bringen die große Kunde von der Geburt der Athene der staunenden Erde und zuerst dem attischen Lande, und das können sie doch erst, nachdem das Wunder vollendet ist. Also lasse man doch für immer das Fratzenbild einer plastischen Darstellung des Geburtsactes der Athene in Kolossalfiguren fallen!

Haben wir so den Gesammtinhalt und die Auffassung der uns leider fehlenden Composition der Mittelgruppe festgestellt, so wird die Frage nach den Personen, welche dieselbe bildeten, von untergeordnetem Interesse. Prometheus, nach attischer Sage anstatt Hephaestos derjenige, der Zeus' Haupt spaltete und die Geburtshelferin Eileithyia werden schwerlich gefehlt haben; im Übrigen denke man von den großen Göttern etwa Hera, Apollon, Artemis, Hermes und Hestia hinzu. Die Vermuthungen, die man hier aufstellen mag, sind im Einzelnen weniger wichtig, als die richtige Auffassung der uns erhaltenen Figuren. In der Mitte, nicht aber durch das ganze Giebelfeld hin, wie neuerlich wieder behauptet worden ist, bildet der Olymp das Local; von ihm stürmen sie hinweg, die eilenden Botinnen Nike und Iris, um zu verkündigen, daß Attikas Göttin geboren sei. Rechts empfangen diese Botschaft drei engverbundene Göttinnen, von denen die erste schon in lebhafter Erregtheit der Nike zugewendet ist, die zweite die ersten Bewegungen der Wendung macht, während die dritte der Schwester noch ruhig im Schoße liegt. Das sind nicht die Moiren, wie man wohl gesagt hat, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die attischen Thauschwestern, Kekrops' Töchter Pandrosos, Aglauros

und Herse, die späteren Pflegerinnen von Athenes Schützling Erichthonios, dem Sohne der attischen Erde. Links diesen entsprechend sind in zwei wiederum engverbundenen und von Iris' Botschaft auch schon erregten Göttinnen die attischen Horen, Thallo und Auxo zu erkennen, während dem jugendlichen Manne nächst ihnen der Name des attischen Landesheros Theseus von allen für ihn vorgeschlagenen immer noch am besten anpaßt. Diese zuletzt genannten sechs Personen hüben und drüben zeigen durch die Lage in der wir sie sehn deutlich, daß sie nicht etwa selbst im Olymp anwesend und Zeugen des großen Vorganges sind, vielmehr sind sie gewißlich in irdischem Local gedacht und zeigen die Welt von dem Eintritt des Wunders überrascht, wie die Hirten auf dem Felde zu denen die Verkündigungsengel kamen. Und auch nur mit dieser Annahme stimmen die Ecken; in diesen sind allerdings nicht wieder Flußgötter oder dergleichen Figuren engerer Localbezeichnung angebracht, denn wohl geht Attika zunächst, aber nicht allein das Wunder der Athenegeburt an, dies gilt der ganzen Welt. Und um dies zu bezeichnen und zugleich die Größe der Thatsache zu vergegenwärtigen bildet der Künstler in die rechte Ecke Selene oder die Göttin der Nacht, die mit ihrem Gespanne hinabtaucht in das Meer oder den die Erdscheibe umspülenden Okeanos, während gegenüber Helios, der Tagesgott mit mächtig emporstrebenden Rossen aus den Wogen emporsteigt; so schwindet Nacht und Dunkel, und es ist Licht und Tag wie Athene geboren ist! Auch hier sehn wir zum Theil, zum Theil ahnen wir dieselbe mit der Abnahme der Giebelhöhe correspondirende Abnahme in der Bewegtheit und Intensität der Handlung, welche doch bis zu den äußersten Ecken ihre Einflüsse erstreckt.

Die erhaltenen Reste[54]).

Wenn im Vorstehenden versucht wurde, auf Grund der Angaben des Pausanias, der Zeichnungen Carreys und der erhaltenen Figuren den Gedanken und den innern Zusammenhang der beiden großen Compositionen darzulegen, so wird es jetzt gelten in der Sonderbetrachtung der einzelnen Statuen und Bruchstücke in feinere Einzelheiten der Compositionsmotive einzudringen und an diesen Monumenten aus Phidias' Werkstatt uns den Kunstcharakter dieses Meisters im Stilistischen und Formellen klar zu machen. Zugleich aber darf nicht versäumt werden, den heutigen Bestand der Reste der Parthenongiebel vollständig, mit den nöthigsten Bemerkungen zu registriren.

Wir beginnen mit dem östlichen Giebel. Hier tritt uns gleich in dem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen, von der Fig. 56 eine, wenngleich nur unvollkommene Vorstellung vermitteln möge. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den, deutlich im Marmor angegebenen und ursprünglich durch Farbe wahrscheinlich noch deutlicher hervorgehobenen Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen läßt, wie jenes Kolossalgespann der Athene beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd

einher, und die angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, daß selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaëton hinabschleuderte in's Verderben; der vorgebeugte Hals des Helios läßt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, welcher der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muß. Das ungefähr giebt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben, schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere grade emporstrebende Roß zu geben, es ist die Wucht des Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgiebt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens; in dieser Beugung des Kopfes, welche hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt und den großen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten läßt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein der Natur abgelauschter, im kleinsten Detail wahrer und doch mit monumentaler Großheit wiedergegebener Zug.

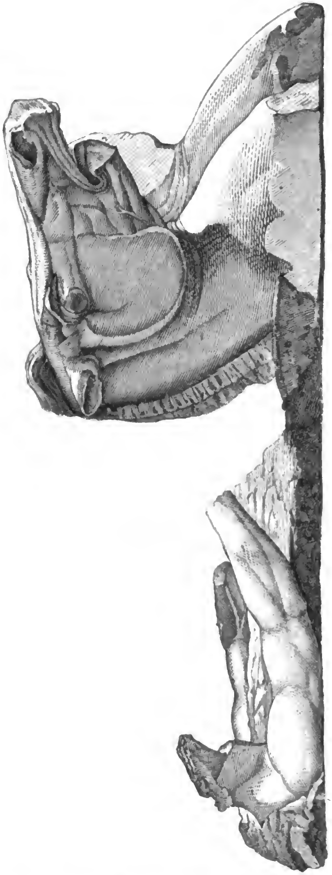


Fig. 56. Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber der gewöhnlich

Theseus genannte Heros gelagert ist, ein Körper mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen selbst bei einer höchst maßvollen Vortragsweise des Einzelnen kaum ein zweiter der uns, außer den Parthenonsculpturen, erhaltenen wetteifern kann. Die Zeichnung Fig. 57 läßt wenigstens den Adel der Stellung, die Harmonie der Verhältnisse, die Großheit der Anlage erkennen, leider aber nicht ganz das warme und frische Leben, welches diese Statue in besonderem Maße auszeichnet.



Fig. 57. Sogenannter Theseus vom östlichen Giebel des Parthenon.

Sie stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollendetsten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir die einzelnen Formen der Musculatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder die Haut ins Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über die Muskeln spannt, aber immer so, daß sie wie beweglich und verschiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen läßt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in maßvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Maßstabes zu sehn, wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den Ausspruch des

Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne daß wir jemals so glücklich sind, im Leben Ähnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben die Jugendlichkeit, die Schlankheit der Formen in Verbindung mit ihrer Kraft, auf welche schon oben bei Besprechung der Metope vom Theseion mit der Bändigung des Stiers hingewiesen wurde, macht auch den Namen des in dieser Periode der attischen Kunst wohl nur bärtig gebildeten Herakles für diese Figur unwahrscheinlich und den des Theseus wahrscheinlicher, obwohl Theseus in der späteren Kunst zu noch jugendlich feinerer Heldenschönheit fortgebildet wurde. Das Heraklesideal aus Phidias' Zeit kann uns die ebenfalls schon erwähnte besterhaltene Metope von Olympia (Fig. 71) vergegenwärtigen[55]. Unter der Annahme, daß wir Theseus zu erkennen haben, für den auch das Löwenfell, auf dem die Figur liegt, so gut wie für Herakles paßt, werden wir das in der weggebrochenen rechten Hand gehaltene Attribut nicht als Keule, sondern ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben[56]), das auf den Boden gestützt war, und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall und daraus erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einer aus dem Marmor selbst gearbeiteten Keule nicht der Fall sein würde.

Auf die ganz nackt halb hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen mit Wahrscheinlichkeit die attischen Horen erkannt werden. Sie sitzen auf Thronen schwesterlich aneinander gelehnt, im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Theseus wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von außen her) sitzt noch ganz ruhig, den linken Arm vertraulich auf die Schulter der Schwester, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite ist in Bewegung, ihr zunächst bringt Iris die himmlische Kunde, freudig überrascht hat sie sich der Botin halb zugewandt, während wir aus einer Einzelheit in der Form des Halses, einer Falte in der Haut an der rechten Seite schließen dürfen, daß der Kopf zur Schwester herumgedreht war; staunend erhebt sie die Arme und das linke Bein ist der Art angezogen, daß es auf ein Aufstehn der Figur, also auf künftige lebhaftere Bewegung hindeutet, zu der sie mit einem fliegenden Worte oder Ausrufe auch die noch ruhige Schwester anregt. Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, daß sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes über dem Busen und der dichte und schwerere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurfe vollständig zur Geltung kommt, als auch, daß der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiß. Diese Formen und auch die Lichteffecte kann eine gute Zeichnung wohl allenfalls uns vergegenwärtigen, nie aber den unvergleichlichen Eindruck des Weichen und locker und leicht Hangenden in diesen aus massivem Stein gearbeiteten Stoffen, der kaum in einer anderen antiken Gewandung gleich vollkommen hervortritt, es sei denn in derjenigen der im anderen Winkel unseres Giebels gelagerten Thauschwestern, bei der sich etwas Ähnliches zeigt. Bei unseren Statuen aber tritt die Fülle weicher und mannigfacher Falten um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der

Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen großen scharf markirten und doch schlichten Hauptformen erscheint.

Diese Statue ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie [57]), eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht, nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der anderen Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister sowohl durch die Weite und die elastische Kraft des Schrittes, wie auch durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, in gleicher Klarheit entwickelt und diesen Eindruck noch durch das Greifen nach dem wegflatternden Obergewande gesteigert, welches die Göttin so zusammenrafft, daß es im weiten Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Hierdurch entsteht zugleich in der natürlichsten Weise jener für die Göttin des Regenbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch oder Bogen, den die späte Kunst so zum Überdruß oft in gedankenloser Weise wiederholt hat. Die Bedeutung dieser Figur als Iris und als Botin des Olymp an die Erde sollte man nicht durch die an sich richtige Bemerkung zu bekämpfen suchen, daß die in Rede stehende Person nicht die vor ihr sitzenden anblickt, sondern den Kopf gegen die Mitte etwas mehr als halb zurückwendet; denn eben darin liegt eine neue Feinheit der Charakteristik. Es ist lebhaften jugendlichen Menschen eigen, daß sie von einem ihre Aufmerksamkeit stark erregenden Gegenstande redend vielmehr diesen als denjenigen ansehn, zu dem sie sprechen. Ganz so Iris, welche in zartester Jugendblüthe und heftig erregt dargestellt ist; mag sie das erste Wort, ein: schaut! vernehmt! den Horen zugerufen haben, unmittelbar darauf wendet sie sich zu der Stätte des Wunders zurück, von der sie kommt und auf der noch ihre ganze Seele weilt.

Indem nun die auf Iris folgende ganze Centralgruppe des Ostgiebels fehlt und bis auf Fragmente, die man einzelnen Personen nicht mehr zutheilen kann, spurlos untergegangen ist, fällt unser Blick zunächst auf die, auf dem rechten Flügel Iris entsprechende Gestalt der zweiten Botin von Athenes Geburt, die Gestalt der geflügelten Nike [58]). Welche Unterschiede stellt der Vergleich dieser beiden Gestalten an's Licht, und wie vortrefflich begründet, wie tief empfunden sind diese Unterschiede! Galt es dort eine rüstig schreitende Botin zu charakterisiren, so sollte hier ein schwingengetragenes, schwebendes Wesen dargestellt werden. Demgemäß ist diese Gestalt so fein und schlank gebildet, wie keine zweite unter den uns erhaltenen, ohne jedoch unkräftig zu werden; sie schreitet nicht, nicht im Laufe ist sie vom Olymp herabgeeilt, sondern getragen von dem Schwunge der Flügel, die allerdings jetzt fehlen, die aber durch tiefe viereckige Löcher im Rücken der Statue unzweideutig bezeugt werden und welche, gemäß der lebhaften Erregung der Göttin wenigstens noch halb ausgespannt zu denken sind. Dieser schwebenden Bewegung gemäß ist in unnachahmlicher Weise das zarte Gewand behandelt, das die Glieder umfließt; es wird nicht von der Bewegung der Beine geworfen, wie dasjenige der Iris, sondern es legt sich in feinen Falten, vom Zuge

der Luft leichter angedrückt vorn an den Körper, während es hinten zu einer zurückflatternden Masse, die leider jetzt größtentheils fehlt, sich sammelte. Aber noch nicht genug, auch die Bewegung von oben her, das Herabschweben wollte der Künstler zur Anschauung bringen, und er hat es zur Anschauung gebracht sowohl darin, daß der Saum des mitgegürteten Überschlags sich aufwärts hebt als auch darin, daß das lang herabfallende Gewand auf der Höhe der Kniee sich nach beiden Seiten theilt, auseinander weht und uns den Anfang zweier, ebenfalls von unten her geblähten Faltenbogen erkennen läßt, deren Verfolg leider auch verloren gegangen ist. In diesem Zuge der von unten her geblähten Falten liegt zugleich der eine Beweis, daß die Göttin als von oben kommend gedacht ist, in dem Parallelismus mit Iris und in der Unmöglichkeit bei der Wendung nach innen die Flügel unter dem abfallenden Dachsims anzubringen ein zweiter und dritter.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, empfängt auf dieser ein innigverwandter Dreiverein attischer Gottheiten die Botschaft des Olymps. Es sind, wie schon früher gesagt, wahrscheinlich die drei Töchter des Kekrops, die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, die bald als Pflegerinnen des erdgebornen Schützlings der Athene Erichthonios zu der Göttin in das nächste Verhältniß treten sollten. Die Zusammengehörigkeit aller drei Gestalten ist durch ihre Behandlung in Composition und Formgebung augenfällig, zwei derselben aber, die zweite und dritte, welche in Fig. 58 gezeichnet sind, mit einander inniger verbunden als die dritte mit ihnen; denn während dort die eine Schwester der anderen, die ihr den Arm um die Schulter legt, im Schoße ruht, sitzt die dritte Schwester für sich, ist diese zu der heranschwebenden Nike mehr herumgewandt, empfängt sie zunächst, wie drüben die erste Hore, die himmlische Kunde. Während aber drüben den der Botin zunächst in enger Gruppirung sitzenden Schwestern der allein liegende Jüngling beigesellt, hier dagegen die der Botin zunächst sitzende Figur von den beiden anderen nahe verbundenen gelöst ist, hat der Meister für eine gefällige Mannigfaltigkeit in beiden einander sonst entsprechenden Gruppen gesorgt.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Großartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, daß unsere Bewunderung wächst, je tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Größe und doch die reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Erfindung und der unermüdliche Fleiß der Bildung des Einzelnen, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben in Begriff sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommner Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schoße liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, daß auch sie nicht theil-



Fig. 58. Aglauros und Herse vom östlichen Giebel des Parthenon.

nahmelos ruhend verharren, sondern daß der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unsern Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. Die Bewegungen dieser drei Gestalten sind wie die der Wellen, deren erste ihre Höhe erreicht hat, während die zweite in kräftigem Schwunge emporsteigt, und die dritte, vom flachen Ufersande leise zurückgleitend, zu sanfter schwingender Erhebung übergeht. Und so wie das Licht auf fluthenden Wellen wechselnd spielt, auf den Gipfeln schimmernd, während purpurne Schatten in den Tiefen ruhn, so spielt es auch um diese Gruppe, deren bald mächtig vorspringende, bald in sanften Flächen gestreckte Glieder die Gewandung umfließt, wie die windgekräuselte, in der Sonne tausendfach glitzernde Oberfläche den großen Zug der langsam rollenden Wogen [59]. Immer ruhiger wird's und stiller, je weiter wir

uns vom Mittelpunkte entfernen, und jenseits der ruhenden Herse, der Göttin des feuchtenden Morgenthaues, taucht die Nacht hinab in des Oceans Fluthen, eilig entfliehend vor den siegenden Strahlen des Helios, aber lautlos versinkend, wie uns dies der außer dem Tors der Lenkerin, der in Athen ist[60]), allein vom Gespanne der Nacht erhaltene, als höchstes Muster gepriesene Pferdekopf bezeugt, der bei allem Feuer einer edeln Natur doch den bestimmtesten Gegensatz bildet gegen die gewaltigen Rosse Hyperions.

Wenden wir uns hinüber zum Westgiebel. Es ist schon früher bemerkt worden, daß uns von der in Carreys Zeichnung fast vollständigen westlichen Giebelgruppe viel weniger erhalten ist, als aus dem östlichen Giebel; neun Figuren außer den Kindern und den Pferden des Gespanns der Athene sind ganz verloren, von dreien sind nur kleine Fragmente auf uns gekommen, von vier anderen beträchtlichere, während nur drei Figuren wesentlich, bis auf einzelne fehlende Theile erhalten sind. Es sind die drei ersten im nördlichen (linken) Winkel des Giebels.

Die erste derselben, der Flußgott Kephisos Fig. 59, kann sich bis auf den fehlenden Kopf, was die Erhaltung anlangt, mit dem Theseus aus dem Ostgiebemessen, mit dem ihn zu vergleichen uns eine allgemeine Ähnlichkeit der Stellung und der Formen auffordert. Aber kaum haben wir mit dieser Vergleichung begonnen, so finden wir die merkwürdigsten Unterschiede, die nicht allein für die Mannigfaltigkeit der Kunst des Phidias, sondern noch mehr dafür Zeugniß ablegen, daß dieselbe den verschiedensten Aufgaben in gleichem Grade gewachsen war. Dort wie hier ein wesentlich unbekleideter, ruhend hingestreckter Jünglingskörper; dort aber ist es ein kräftiger Heros, hier ein Flußgott, der wie sein leise rinnend des Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist. Und demgemäß dort in allen Formen der bewegenden Theile eine straffe Elasticität, hier eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vorn herein ausschließt. Ja, ist es nicht, als sei schon die hier gegebene Bewegung, mit welcher der Jüngling sich halb emporrichtet und herumwendet, für ihn nicht mühelos und ohne Anstrengung möglich? erinnert uns nicht die gleichmäßig geschwungene Linie des ganzen Körpers, die sich auch in seiner Mitte von der Halsgrube bis zum Knie verfolgen läßt, an diejenige einer abfließenden und in sich zusammensinkenden Welle? wiederholt nicht das von dem Arme gleitende, hinter dem Jüngling lang über den Boden gezogene und wieder über das Knie aufsteigende Gewand in vollkommenster Weise diese Wellenlinie und Wellenbewegung? ist es nicht, als zöge eine geheime Kraft diesen weichen Jünglingskörper dem Boden zu und mache es ihm unmöglich, sich frei von demselben zu erheben? Gewiß, dem ist so, und man braucht nur im Einzelnen zu beachten, wie die Musculatur nirgend von der Bewegung geschwellt, nirgend straff gespannt erscheint, wie alle Formen durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äußeren Widerstandes bestimmt und bedingt sind, um sich fest zu überzeugen, daß jener allgemeine Eindruck nicht auf Täuschung beruht, daß hier nicht ein Mensch oder ein Heros vor uns liegt, sondern ein Wesen, dessen ganze Natur ein sanftes Dahinfließen ist. Man vergleiche ganz besonders die Schenkel mit denen des Theseus, man sehe, wie an den leicht gehobenen Beinen die Muskeln nach unten im Umriß einen sanften Bogen bilden, während die obere Linie fast ohne Schwellung

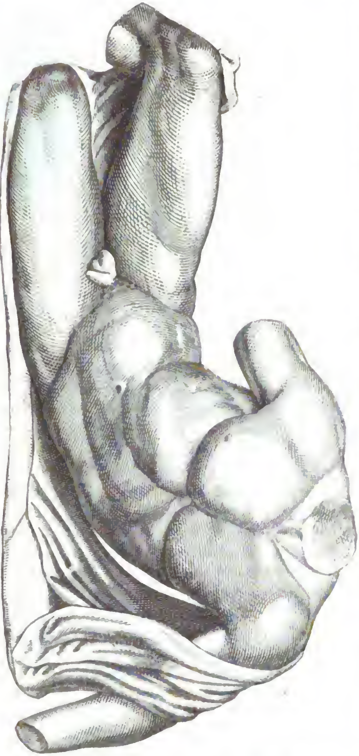


Fig. 59. Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon.

ist, man beachte, wie flach das auf dem Boden ruhende Bein sich darstellt, und wie seine Musculatur in die Breite auseinander geht, oder man vergleiche ebenso den Rücken der beiden Statuen, und gewiß wird man den oben gemachten Bemerkungen beipflichten. Von einem Flußgotte späterer Kunst sagt ein epigrammatisches Urteil, er sei flüssiger als Wasser; ohne dieses Witzwort hier zu wiederholen müssen wir anerkennen, daß auch hier die Natur des flüssigen Elementes die ganze Formgebung beherrscht und durchdringt. Mit neuem Staunen werden wir vor dem Genius des Meisters stehn, der auch dieses zuerst erdachte und der es darstellte in so bezeichnender Weise, doch aber in Formen, die fern von aller Spielerei und Schwächlichkeit, voll Großheit und Adel sind.

Die zunächst folgende, verschieden gedeutete Gruppe eines älteren Mannes und einer jugendlichen Frau, deren Köpfe nicht allein Carrey, sondern auch noch Stuart sah (vgl. Ant. of Ath. vol. 2, ch. 1, pl. 9), während sie jetzt fehlen, diese allein noch an Ort und Stelle befindliche Gruppe, bietet wiederum sowohl in sich wie in der Vergleichung mit dem nachbarlich gelagerten Kephisos die reizvollsten Contraste. In sich, nicht allein durch die Verbindung der fast ganz enthüllten kräftigen Körperformen gereifter Männlichkeit mit der zarten Fülle einer aus reicher Gewandung fast wie verstohlen hervorleuchtenden jugendlichen Weiblichkeit, sondern auch durch die völlig natürlich scheinende und doch auf's feinste berechnete Art, mit welcher Bekleidung und Nacktheit, Horizontal- und Vertical-

linie durch die Gruppe hin vertheilt sind, so daß das Auge durch den steten Wechsel größerer und sanfter Flächen des Nackten und vielzertheilter der tieffaltigen Gewandung wunderbar gefesselt wird. Gegen den Kephisos aber bildet diese Gruppe den wohlthuendsten Gegensatz, indem in ihr bei aller Ruhe das Aufstreben, die Erhebung vom Boden und aus der Ruhe zur Thätigkeit vorherrscht, welche Blick und Gedanken von dem Winkel des Giebels auf die mächtig bewegte Mitte hinüberlenkt [61]). Es ist dies die dritte Lösung derselben Aufgabe, welche dem Künstler im Theseus mit den Horen und in den Thauschwestern gegeben war, sie ist hier wie dort mit ganzer Strenge und im engsten Anschluß an die architektonischen Grundlinien gelöst, und doch jedesmal eigenthümlich, wie denn auch Carreys Zeichnung der südlichen Ecke dieses Giebels uns eine vierte, ebenso geistreiche Lösung freilich leider nur ahnen läßt. Und doch vermögen wir zu erkennen, wie im Ostgiebel in den Eckgruppen die von der Mitte her angeregte und ausgehende, in den Botinnen energisch fortgeleitete Bewegung als ausgehend gefaßt ist, während wir im Westgiebel in der Theilnahme aller Personen an der Handlung der Protagonisten eine Bewegung nach der Mitte zu schon in den Eckfiguren deutlich wahrnehmen, eine Bewegung, die in dem Auseinanderstreben der Mittelfiguren gleichsam wie Wogenbrandung umkehrt, und dieses Auseinanderstreben grade dadurch um so gewaltiger erscheinen läßt, weil es gegen die Richtung der Gesammtbewegung den einzigen großen Gegensatz bildet.

Von der folgenden Gruppe der eleusinischen Gottheiten ist Nichts erhalten, wenigstens Nichts, was sich mit Sicherheit, als zu ihr gehörig, nachweisen ließe. Von Athenes Gefolgschaft dagegen besitzen wir den Torso des jugendlichen, Ares genannten Mannes, der nach Carrey den Wagen der Göttin neben den Pferden schreitend begleitete (Laborde pl. 6, 3).

Dieser Torso bietet uns einen männlichen Körper von dem Schlage des Theseus im Ostgiebel, zu dem er jedoch im schönsten Gegensatze steht, indem er sich in voller Bewegung, wie jener in voller Ruhe befindet, und dadurch dem Blicke ein Detail in der Behandlung der thätigen Musculatur darbietet, welches im ruhenden Theseus mit weisester Mäßigung der Darstellung der feinempfundenen großen Flächen untergeordnet wurde. Lebhaft vorwärts deutend, wohl ohne Zweifel auf das in der Mitte geschehene Wunder, nicht etwa auf die Pferde, wendet er den Kopf scharf über seine rechte Schulter der Lenkerin des Gespannes zu, der er ein freudiges Wort über den Sieg der Göttin zurufen mag. Von dieser, Athene selbst, haben wir leider nur zwei armselige Bruchstücke, einen Theil des Obergesichtes, merkwürdig durch ausgehöhlte Augen, die also von anderem Stoffe eingesetzt waren und durch eine auffallend strenge, ja fast harte Behandlung des Haares, und ein Stück der aegisbedeckten Brust. Der eigenthümlich strenge Stil des Gesichtstheiles hat mehrfache Zweifel über die Zugehörigkeit dieses Fragmentes zu den Parthenongiebelgruppen hervorgerufen, welche aber schwerlich gerechtfertigt sind. Glücklicher sind wir in Beziehung auf Poseidon. Von ihm besitzt das britische Museum die Schulter- und Rückenpartie bis unter die Rippen (Fig. 60), während das fehlende Stück der Brust, 1842 aufgefunden, in Athen bewahrt wird. Dies Fragment des Poseidon ist in mehr als einem Betrachte von großer Bedeutung. Zunächst an sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die weit über Alles hinausgehn, was selbst in den übrigen Gestalten der

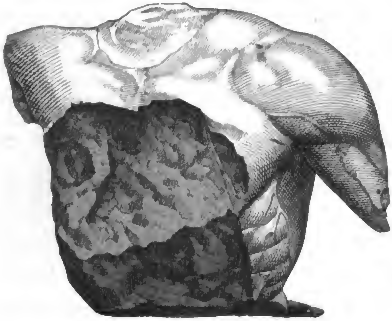


Fig. 60. Torso des Poseidon.

Parthenongiebel geleistet ist, noch mehr aber durch die Art, wie der Künstler seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht die Rede von jener Art der Idealität die Winckelmann am Apollon vom Belvedere preist, welche den „Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen ließ, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken;“ hier kann es nicht heißen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper,“ sondern hier strömt ein zornglühendes Blut in rascheren Pulsen durch die geschwollenen Adern, hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig angegebenen Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen läßt, die es vermochten, mit dem Schlage des Dreizacks den Burgfelsen zu spalten. Denke man über die Möglichkeit und Zulässigkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper im Übrigen wie man denken will, hier, vor diesem Torso wird man gestehn müssen, daß der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Felsen des Ufers schleudert, daß Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte; hier, vor diesem Torso wird man es fühlen, daß der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction von der Materie bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welche das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Aus der Gefolgschaft des Poseidon ist außer dem Körper der Lenkerin seines Gespannes, Amphitrite etwa, welcher durch die schöne fließende Gewandung ausgezeichnet ist[62]) nur sehr Weniges und zwar in Bruchstücken erhalten, deren größtes ein Fragment (die Beine) der Ino-Leukothea sein dürfte, an dessen wiederum meisterlicher Gewandung kleine Reste des neben der Göttin stehenden Knaben Melikertes noch erkennbar sind. Das ohne Frage bedeutendste Überbleibsel dieses Flügels des Westgiebels ist jedoch der in Athen befindliche, bis auf Kopf und Arme gut erhaltene Torso des knieenden Flußgottes Ilissos. Leider sind von diesem interessanten Stücke Abgüsse noch nicht so verbreitet, daß für die Behauptung, dieser Torso könne nur einem Flußgotte angehören eine Berufung auf den Augenschein möglich wäre; aber schon eine gute Zeichnung, wie die in dem mehrfach angeführten Werke des Grafen Laborde, Le Parthénon, pl. 6, 3, kann Jeden überzeugen, daß es sich hier um Formen handelt, die in ähnlicher charakteristischer Weichheit einzig und allein bei dem Kephisos wiederkehren, und um eine Stellung,

welche, freilich in anderer Art als bei dem jenseitigen Flußgott, aber kaum weniger meisterhaft die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt, von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird. Von der Eckfigur neben ihm sind Reste im Giebel selbst zurückgeblieben, auf deren Besprechung hier bei dem Mangel ausreichender Abbildungen eben so wenig näher eingegangen werden kann wie auf diejenige einiger sonstigen Fragmente, welche die aus dem besser Erhaltenen gewonnene Anschauung und Vorstellung von dieser höchsten plastischen Kunst weder zu verändern noch zu steigern vermögen.

Überblicken wir daher jetzt, ehe wir uns zur Betrachtung der Metopen und des Frieses wenden, die Gestaltenfülle der Giebelgruppen noch einmal in Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Stiles. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß wir an diesen Gruppen, obgleich sie erweislich nur auf Phidias' Werkstatt zurückzuführen sind, und nicht etwa als Arbeiten von des Meisters eigener Hand gelten dürfen, am besten verstehn lernen können, was jenes Urteil der Alten über Phidias sagen wolle, er verbinde Großheit und Genauigkeit der Form, und es wird selbst nur den Zeichnungen gegenüber nicht vieler Worte bedürfen, um dies klar zu machen. Groß ist vor allen Dingen die Erfindung der gesammten Compositionen in ihrer reichen und doch so naturgemäßen, den Forderungen der Architektur so ungezwungen angepaßten Gliederung. Der Grundgedanke beider Gruppen ist so einfach, daß die Composition wie nothwendig und selbstverständlich erscheint, und doch, um nur von dem zu reden, was wir sicher wissen und beurteilen können, wie nahe lag für den Westgiebel in der Wahl eines nur wenig früheren Momentes die Gefahr der Unklarheit, wie bestimmt spricht dagegen der gewählte Augenblick die Absicht des Künstlers und die Bedeutung des ganzen Vorganges aus, sowie im anderen Giebel die ruhige Lagerung der Personen, bis zu denen die Botschaft des Olymps noch nicht gedrungen ist, den Gedanken, daß die Welt im alten Geleise dahinzog, als das Wunder geschah und als es der unvorbereiteten verkündet ward, augenfällig macht, aber grade dadurch der großen Begebenheit der Athenegeburt den Charakter des Wunders verleiht. Ebenso einfach wie der Grundgedanke sind die Mittel seines Ausdrucks, ist namentlich zunächst die Wahl der Personen, in denen sich die Begebenheiten in ihren näheren und entfernteren Bezügen aussprechen; und doch, welche Kraft und Fülle des Gedankens liegt in der Wahl eben dieser Personen, die so völlig ausreichen, um darzustellen, was der Meister darstellen wollte. Groß ist aber auch die Erfindung im Einzelnen. So die Art, wie im Westgiebel der Conflict der Götter und in ihm die Entscheidung zur Anschauung gebracht ist, das plötzliche Auseinanderfahren nachdem die Wunderzeichen geschaffen sind, Poseidons Zurückweichen durch ein zorniges Staunen, Athenes Stellung durch ein kampfbereites Schwingen des Speeres in der mächtig ausholenden Rechten motivirt. Welch ein Gedanke ferner ist das, was der Ostgiebel ausspricht, daß bei der Geburt der neuen Gottheit, der Gottheit Athens, die Nacht hinabsinkt und ein neuer Tag beginnt, nicht ein irdischer Tag endlichen Daseins, sondern ein neuer Tag des göttlichen Weltregiments, der glorreich anhebt und gewaltig, wie die Rosse des Helios hervorbrechen aus den Fluthen, ein neuer Tag, der segnend über Attika aufgeht, dem die himmlischen Botinnen in fliegender Eile

das Heil verkündigen. Wie ergreifend ist das noch für uns, denen die neugeborene Gottheit ein Märchen ist, und wie großartig, wenn wir auf seinen Keim zurückgehn, auf die Schilderung physischer Vorgänge bei Athenes Geburt, wie sie die alte epische Poesie darbot. Auch hier mögen wir erkennen, wie Phidias' Kunst der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügt, wie sie die überlieferte Sage durchgeistigt. Aber nicht allein dem Gedankeninhalt im Ganzen und Einzelnen nach sind diese Compositionen groß und erhaben, sie sind es auch in der Verkörperung dieses Gedankeninhalts, in den Stellungen und den Formen der einzelnen Gruppen und Figuren. Wende man die Blicke auf die höchst bewegten Streitenden, Poseidon und Athene im Westgiebel, auf die eilenden Botinnen, auf die behaglich gelagerten Göttinnen, auf die nur theilweise darstellbare Figur des Helios im Ostgiebel, wo in alter und neuer Kunst wäre mehr Schwung, mehr glühendes Leben, wo zugleich mehr Natürlichkeit und Einfachheit, wo mehr Adel als in den Stellungen und Bewegungen dieser Gestalten! Man lasse die Blicke über die Formen dieser Statuen gleiten, welche im Vorhergehenden im Einzelnen zu schildern und zu würdigen versucht wurde; vergebens wird man nach anderen Worten suchen, um den empfangenen Eindruck zu bezeichnen, als die Worte groß, erhaben, gewaltig. Und nun die andere Seite; welch eine Ausführung und Durchführung, welch eine Sorgfalt und Schärfe in diesen Bewegungen, in diesen Stellungen, in diesen Contrasten der Bewegung und Ruhe, des Nackten und der Bekleidung, in der Mannigfaltigkeit dieser gegeneinander spielenden Linienfolge, die dennoch nirgend in Verwirrung geräth, sondern in eine erhabene Harmonie zusammenklingt, wie ein vielstimmig daherbrausender Orchestersatz. Nirgend genügte es dem Meister seine erhabenen Gedanken in großen Zügen wie skizzirend hinzuwerfen, überall wenn auch nicht überall in gleichem Maße, bei den Thauschwestern mehr als bei den Horen, bei dem Kephisos mehr als beim Theseus, verband sich mit der genialen Conception der Fleiß, und die Sorgfalt der Ausführung. Und dies Alles in Statuen, welche hoch über den ragenden Säulen, fern dem prüfenden Blicke aufgestellt waren, dies Alles an der Vorderseite der Statuen wie an ihrer Hinterseite, die den Betrachtern entzogen war, so lange die Gebilde an ihrem Orte sich befanden, und die erst jetzt den Gegenstand der Bewunderung der Künstler und Kenner ausmacht. Dies sind Ausrufungen der Bewunderung. Wohl! nachdem im Vorhergehenden versucht wurde, mit kritischem Blick diese Schöpfungen zu zergliedern und zu würdigen, versetzen wir uns jetzt im Geiste vor dieselben, wie sie prangend dastehn in dem ersten großen Saal der griechischen Sculpturen im britischen Museum; und wer das Glück hatte, auf dieser heiligen Stätte zu stehn, der wird mit uns sagen: nach allem Betrachten und Prüfen, nach allem Erwägen und Kritisiren bleibt Nichts übrig, als das Herz weit zu machen für das Gefühl des Staunens und der unbedingten Bewunderung.

2. Die Metopen des äußeren Frieses.

Wenn wir, geleitet durch Pausanias' kurze Angabe und aufgeklärt durch die Forschungen geistreicher Männer in Beziehung auf die erhaltenen Reste glauben dürfen, den Inhalt und die Composition der beiden Giebelgruppen im Wesentlichen zu verstehn, wenn wir ferner gegenüber dem Vielen, welches vom Friese der Cella

erhalten ist, hoffen mögen, zu einer sicheren Erklärung seines Gegenstandes zu gelangen, so werden wir für die Metopenreihe des äußeren Frieses schwerlich glauben dürfen, jemals Ähnliches zu erreichen, jemals festzustellen, welcher Grundgedanke den Meister in der Combination dieser ausgedehnten Folge einzelner Compositionen leitete, ja es wird die Pflicht einer unbefangenen Forschung sein, Annahmen, welche über den Inhalt und Zusammenhang dieser Reliefe aufgestellt sind, und die, gleichwie bewiesen oder gesichert, wiederholt werden[63]), als unerweislich, ja mehr als das, als unwahrscheinlich aufzugeben oder zu bekämpfen, ohne deswegen zu jener übereilt extremen Ansicht sich zu bekennen, es sei überhaupt kein Grundgedanke und keine Ordnung vorhanden, sondern die Metopenplatten seien eingesetzt worden, wie sie grade fertig waren[64]). Denn einerseits fehlt uns jede litterarische Überlieferung, jede, auch nur die flüchtigste Erwähnung der Parthenonmetopen aus dem Alterthum, andererseits ist, wie aus der unten in einer Anmerkung*) gegebenen genauen Zusammenstellung hervorgeht, des Erhaltenen

---

*) Anmerkung. Bestand der Reste der Parthenonmetopen. Das Hauptwerk ist: Bröndsteds Reisen und Untersuchungen in Griechenland 2. Band; wichtige Notizen giebt Leake in seiner Topographie von Athen. Anhang 16, S. 400 (der Übers. v. Baiter u. Sauppe) und Stephani im N. Rh. Mus. IV. S. 11—15.

Der Metopenplatten waren im Ganzen 92, nämlich je 14 an der Ost- und Westfront, je 32 an der südlichen und nördlichen Langseite, die, von der westlichen Ecke der Südseite anfangend, mit Nr. 1—92 bezeichnet werden mögen. Von diesen 92 Metopenplatten befinden sich noch an Ort und Stelle am Tempel: an der Südseite Nr. 1, an der Ostfront Nr. 33—46, an der Nordseite Nr. 47—49 und 70—77, an der Westfront endlich Nr. 80—92, im Ganzen 39 Tafeln. In Athen außerdem, 1833 im Mai gefunden, von der Südseite eine Metope, Roß Arch. Aufss. I. S. 8,, Stephani, S. 11. Im britischen Museum befinden sich außer einigen unbedeutenden Fragmenten von der Südseite Nr. 2—9 und Nr. 26—32, von der Nordseite Nr. 78 (die Eckmetope gegen die Westfront), von der Westseite Nr. 79 (die Eckmetope gegen die Nordseite), im Ganzen 17 Platten; im Louvre ist von der Südseite Nr. 10, erhalten sind demnach im Original 57, dazu kommen in Carreys Zeichnungen von der Südseite Nr 11—25, also alle hier fehlenden, einschließlich der 1833 aufgefundenen; von der Nordseite sind 10 der in der Mitte fehlenden Metopen in Zeichnungen einer unbekannten Hand, die im Cabinet des estampes in Paris bewahrt werden, und zwar eine dieser zehn Metopen in einer doppelten Skizze erhalten, deren zweite von Stuart herrührt; beide sind abgebildet bei Bröndsted a. a. O., S. 279 A und B. Es fehlen also gänzlich 18 Metopenplatten. Von den sei es im Original, sei es in Zeichnungen uns überlieferten 74 Metopenplatten ist die geringste Zahl der Reliefe völlig oder fast völlig erhalten, die meisten Reliefe sind arg, viele bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren verstümmelt, wie die folgende Übersicht zeigen mag, zu der bemerkt werden muß, daß hier die Zweifel gegen die Deutungen Bröndsteds nicht begründet werden können, daß aber nach genauer Erwägung kaum eine derselben, sinnreich erfunden wie sie sein mögen, für wirklich begründet, oder aus den Darstellungen begründbar gelten kann.

Auf der Südseite enthalten Nr. 1—10 (Orig.) und Nr. 11—12 (Carrey) Kentaurenkämpfe; Nr. 13—21 (Carrey) gemischte Gegenstände, welche Bröndsted aus attischen Mythen und Culten so erklärt: Nr. 13. Demeter und Triptolemos. Nr. 14. Pandora und Epimetheus, Nr. 15. Erichthonios als der erste Wagenlenker und Rossebändiger, Nr. 16. Erechtheus' und Eumolpos' Kampf, Nr. 17. Erichthonios und eine Priesterin, Nr. 18. Die Töchter des Kekrops, Nr 19. Themis und Pandrosos, Nr. 20. Processionsfrauen mit den heiligen Gesetzbüchern, Nr. 21. Wöchnerin und Priesterin am taurischen Holzbilde. Dann folgen wieder Nr. 22—25 (Carrey) und Nr. 26—32 (Orig.) Kentaurenkämpfe.

Auf der Ostfront sind, wie bemerkt, die Platten noch alle am Platze, aber von den

oder auch nur in erkennbarer Gestalt auf uns Gekommenen so wenig, daß uns jede sichere Grundlage der Beurteilung und Vermuthung abgeht. Es bleibt also Nichts übrig, als die im Original oder in Zeichnungen auf uns gekommenen Platten ihrem Inhalte nach einzeln zu betrachten und erstere ihrem Stile nach zu würdigen; denn Carreys Zeichnungen können, außer zu einer Forschung über den Inhalt, höchstens noch als Grundlage eines Urteils über die Composition in ihren allgemeinen Zügen dienen, reichen aber zur Vergegenwärtigung des Stiles als sehr

---

Reliefen sind ganz zerstört Nr. 35, 40, 41, 45; von den übrigen zehn lassen durchaus keine Deutung mehr zu, weil sie der Art verstümmelt sind, daß man nicht einmal die Handlung oder die Figuren erkennen kann, Nr. 36, 37 und 43; erkennbar sind bei Nr. 33: Reste zweier kämpfenden Männer, von denen der eine auf den Knieen liegt, Nr. 34 nach Leake Herakles unter Iolaos' Beistand die Hydra bekämpfend, während Stephani nur noch einen Schlangenkopf erkannte, Nr. 38 Männerkampf, der eine Kämpfer angreifend, der andere, ähnlich wie in Nr. 33 auf das Knie gestürzt, Nr. 39. bäumendes Pferd und Reste einer, wie es scheint, weiblichen Gewandfigur, nach Leake Athene und Pegasos, was Stephani unter der Bemerkung, daß von Flügeln am Pferde Nichts zu entdecken sei, für zweifelhaft erklärt, Nr. 42. zwei bäumende Pferde und eine langgewandete Figur, Nr. 46. ebenfalls zwei bäumende Pferde; den Wagen mit Fischen neben den Rädern, den Leake annimmt, bezweifelt Stephani. Hiernach bleibt nur die eine Metope Nr. 44 mit einer sicher erkennbaren Gruppe übrig, sie stellt Athene im Kampfe gegen einen Mann andringend vor, also, wenigstens sehr wahrscheinlich, eine Scene der Gigantomachie, aus der aber auf gleichen Inhalt der übrigen Metopen dieser Seite zu schließen mindestens gewagt ist.

Von den Metopen der Nordseite fehlen ganz achtzehn Stück, Nr. 50–67, zwei, etwa Nr. 68 und 69 sind herabgestürzt und zerstört wiedergefunden; von ihnen stellt die eine wahrscheinlich einen Kampf zwischen Athene und einem vor ihr weichenden Helden oder Giganten dar, während die andere nur noch die Reste eines eilenden Pferdes, eines ebenso eilenden Mannes und unförmliche Überbleibsel eines am Boden liegenden Besiegten erkennen läßt. Von den übrigen zwölf noch an Ort und Stelle befindlichen Platten sind die Reliefe von Nr. 48, 49, 70, 72, 76, 77 bis zu völliger Unkenntlichkeit zerstört; erkennbar, wenigstens theilweise, sind die Gegenstände von Nr. 47: Pferde und Wagen, Nr. 71: zwei Frauen vor einem Altar oder einer Statuenbasis, Nr. 73 und 74 fast gleich: ein nackter Mann und eine bekleidete Frau, welche in Nr. 74 den linken Arm gegen den von ihr abgewendeten, beschildeten Mann ausstreckt, Nr. 78 (in London) relativ gut erhalten: eine reich gewandete Frau auf einem Felsen sitzend und eine leichter bekleidete vor ihr stehend; da Köpfe und Arme fehlen, ist jede Deutung unmöglich. Daß in den Metopen dieser Nordseite unter Anderem der Amazonenkampf dargestellt war, ist aus Nr. 73 und 74 doch kaum zu schließen, und was sie sonst enthielten durchaus unnachweisbar.

Die Metopen der Westseite sind mit Ausnahme der ersten (Nr. 79) in London befindlichen noch am Orte; gänzlich zerstört aber sind die Reliefe von Nr. 82, 83, 84 (kleine Reste eines Knieenden), 85, 86 (Spuren eines Reiters und Fußkämpfers), 88, 90; mehr oder weniger erkennbar sind die Gegenstände von Nr. 79 (London): nackter Reiter auf eilendem Pferde, dessen Kopf und Beine sehr zerstört sind, Nr. 80: Kampf zweier nackten Männer zu Fuß, von denen der eine beschildet ist, Nr. 81: ähnlich wie Nr. 79, Reiter auf eilendem Perde, am Boden in der Ecke Reste eines Besiegten, Nr. 87: ganz ähnlich, der Besiegte am Boden besser erhalten, Nr. 89: wiederum ganz ähnlich, nur ist der Reiter nicht mehr erkennbar, Nr. 91: abermals derselbe Gegenstand mit geringen Variationen der Composition und Erhaltung, Nr. 92 endlich: Zweikampf zu Fuß, der eine Kämpfer kniet besiegt am Boden. Mit welchem Rechte angenommen worden, diese Darstellungen enthalten historische Gegenstände (Bröndsted meint die Marathonschlacht), mag Jeder selbst entscheiden; auch die Behauptung, es wechseln Kämpfe zu Fuß und zu Roß ab, ist gegenüber dem Erkennbaren sehr zweifelhaft.

flüchtige und selbst ungenaue Skizzen in keiner Weise aus. Demnach sind wir auf die Metopenplatten der Südseite, welche Scenen der Kentauromachie darbieten, beschränkt. Die Platten sind 1,28 m. hoch und 1,21 m. breit, ihr Hochrelief springt sehr kräftig, bis 26 cm. vor, und läßt die Figuren mit dem größten Theil ihres Körpers vom Grunde völlig gelöst erscheinen. Die überwiegende Mehrzahl der Reliefe stellt Scenen des Kampfes zwischen einem meistens jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren dar, und zwar so, daß bald der Kampf unentschieden, bald der Sieg auf der einen oder der anderen Seite ist; nur einzelne Platten zeigen Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder hinwegzuschleppen suchen, und diese setzen die Darstellungen in bestimmte Beziehung zu dem beliebten attischen Nationalgegenstand, dem Kampf der Kentauren und Lapithen unter Theseus' Beistande auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne daß wir jedoch weder die für diese Begebenheit charakteristischen Hauptscenen, wie z. B. Kaeneus' Zerschmetterung unter Steinblöcken, noch auch die Vorkämpfer auf Seiten der Griechen und Lapithen, Theseus und Peirithoos, wie im Friese des Theseion oder des Tempels von Phigalia nachzuweisen vermöchten. Die folgenden Figuren 61 a. b. und 62 a. b. stellen vier der vorzüglichsten Metopen als Proben dar; ehe aber eine Charakterisirung und Würdigung des Künstlerischen versucht wird, müssen die Compositionen der erhaltenen, also sicher zu beurteilenden Platten der Kentauromachie etwas näher in's Ange gefaßt werden[65]).

Die erste Metope (Fig. 61 a) zeigt uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Anstrengung beider Gegner. Der Kentaur hat den griechischen Jüngling mit dem linken Arm um den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast gewaltig ausholend gegen ihn schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche oder Lapith, der aus seiner peinlichen Lage sich durch Anstemmung des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stoße auf den Leib des Gegners aus. Die leichte Chlamys des Griechen hangt über seinen Rücken und zwischen beiden Kämpfern in einfachem Faltenwurf herab und vergegenwärtigt in ihrer verhältnißmäßig geringen Bewegung sehr wohl den Moment, wo die Kräfte der Gegner im Ringkampf sich aufwiegen.

In der zweiten Metope erscheint der Grieche siegreich. Er hat seinen Gegner der Art zu Boden geworfen, daß dieser mit den vorderen Pferdebeinen kniet. Der Grieche hält ihn in dieser Stellung gebändigt, indem er sich mit dem linken Bein auf seinen Pferderücken geschwungen hat und sich mit dem Knie scharf in seine Weiche stemmt, während er ihm den linken Arm um den Hals geschlungen hat, ihn mit der Hand im Barte packt, und mit dem rechten, leider fehlenden Arm zum tödtlichen Streiche ausholt, den zu vermeiden und den Feind von seinem Rücken herabzuwerfen der Kentaur sich vergeblich abmüht. Sein stark verstümmeltes rauhbärtiges Gesicht läßt den Ausdruck großer Aufregung und heftigen Schmerzes erkennen, der Kopf des Griechen fehlt leider so gut wie der Fuß seines in kräftigster und lebendigster Weise gegen den Boden gestemmten rechten Beines. Ein einfach gefalteter Mantel hangt über den linken Arm des Griechen und wird hinter ihm wieder sichtbar.

Überlegen erscheint auch der Grieche der dritten Metope, welcher seinen zur



Fig. 61 a. Erste Metope.

Flucht gewandten Gegner mit der Rechten im Haar gefaßt hat, während er mit einem Bein auf dessen Hintertheil kniet, in der linken Hand seine Waffe zum Streiche bereit haltend, und der Kentaur ihn mit dem zurückgewandten linken Arm von seinem Rücken herabzudrücken strebt. Ein weiter Mantel hangt über die Schultern des Griechen herab, und des Kentauren linker Arm ist mit einem Thierfell umwunden. Beide Köpfe fehlen jetzt, der des Kentauren war noch zu Carreys Zeit gut erhalten.

Im Gegensatze zur vorigen Metope zeigt uns die vierte den Kentauren im entschiedenen Vortheil über seinen menschlichen Gegner, den er rücklings über den Haufen gerannt hat und mit einem hoch in beiden Händen erhobenen großen Gefäße zu zerschmettern droht. Der Grieche, mit der rechten Hand hinterwärts auf den Boden gestützt, erhebt mit der linken seinen runden Schild zu ungenügender Abwehr gegen den Wurf des Kentauren. Die Composition dieser Metope stimmt fast genau mit einer Gruppe im Kentaurenkampfe des westlichen Frieses am Theseion, der ersten zur Linken überein, ohne daß sich bestimmen ließe, welches dieser beiden Kunstwerke das Motiv von dem anderen entlehnt hat.

Auch in der fünften Metope ist der Kentaur im Vortheil, sein Gegner, ein, wenn man nach Carreys Zeichnung, in der allein diese Figur erhalten ist, urteilen darf, besonders schlank und fein gebildeter Jüngling, weicht von ihm mit lebhaftem Schritte zurück, der Kentaur aber hat ihn dahersprengend ereilt, mit der linken Hand im Haar ergriffen, und holt mit der, leider fehlenden, rechten zu einem großen Streiche weit nach hinten aus. Der Grieche sucht sich vergeblich zu befreien, indem er mit der Linken die Hand des Kentauren aus seinem Haar loszumachen strebt. Denn so muß man des Raumes wegen den fehlenden Arm ergänzen.

Viel ruhiger, aber doch verwandt gruppirt zeigt die sechste Metope einen unentschiedenen Kampf, in welchem der Kentaur seinen Gegner mit der Linken um die Schultern umschlungen festhält und mit der Rechten zum Schlage nach hinten ausholt. Der Grieche wehrt mehr ab, als er sich eigentlich vertheidigt. Sein breites Gewand gleitet ihm von der linken Schulter und bildet in langen Falten einen Hintergrund des Körpers.

Äußerst lebendig ist dagegen wieder die siebente Metope, welche den Griechen im Vortheil zeigt. Derselbe ist seinem Feinde mit kühnem Schritte rasch entgegen gegangen, hat ihn an der Gurgel gepackt und würgt ihn mit nerviger Hand, während er mit der anderen von unten her zum tödtlichen Stoß mit dem Schwerte gegen den Bug des Kentauren ausholt, welcher der würgenden Hand des Gegners zu entrinnen sich hoch emporbäumt. Eine weite Chlamys hangt über den linken Arm und flattert hinter dem Rücken des Griechen, ein Thierfell umschlingt die Arme des Kentauren und hangt, mannichfaltig bewegt, auf seinen Rücken herab.

Die achte Metope ist der vierten in Inhalt und Composition sehr nahe verwandt ohne jedoch eine Wiederholung zu sein. Auch hier ist der Grieche auf die Kniee niedergeworfen und wird, wie wir aus Carreys Zeichnungen wissen, denn jetzt fehlt alles Beiwerk, vom Kentauren mit einem hocherhobenen schweren Gefäß bedroht.

Dem Gegenstande nach ist auch die folgende neunte Metope verwandt, nicht aber in der Composition; auch dies Relief zeigt den Kentauren seinem Feinde überlegen, den er rückwärts auf ein großes Gefäß niedergeworfen und am Bein ergriffen hat, um ihn vollends zu Boden zu ringen; der Grieche aber hält sich mit der Linken an der Schulter des Gegners fest, während er mit der Rechten wahrscheinlich nach einem Stützpunkte hinter sich griff. Ein weites Gewand hangt von seinem linken Arme herab, ein Thierfell über den Rücken des Kentauren.

Die zehnte, jetzt in Paris befindliche Metope, ist nebst einer in London befindlichen (unten Nr. 29) von den erhaltenen die einzige, welche uns eine Scene des Weiberraubes der Kentauren vorführt, hat aber vor der londoner eine weit bessere Erhaltung voraus. Der langbärtige Kentaur hat das schöne und reichgewandete fliehende Weib dahersprengend eingeholt und faßt sie um den Leib und am rechten Handgelenk, bemüht, sie zurückzuhalten, ohne sie zu verletzen. Sie sucht sich loszumachen, wobei ihr das Gewand von der linken Schulter und Brust geglitten ist, während auch das linke Bein aus den reichen Falten der Gewandung eben so natürlich wie in anmuthiger Mannichfaltigkeit hervortritt.

Ehe wir einen Blick auf die in den Skizzen Carreys uns bewahrten Kentaurenmetopen (Nr. 11, 12, 22, 23, 24, 25) werfen, fahren wir in der Betrachtung der noch übrigen im Original erhaltenen fort.

Die sechsundzwanzigste Metope stellt einen unentschiedenen Kampf dar; der Kentaur will mit einer in beiden Händen geschwungenen Waffe einen schweren Schlag auf seinen Gegner führen, wird aber von diesem gehemmt, indem der Grieche seinen linken Arm ergreift, den linken Fuß gegen den Bug des ansprengenden Roßmenschen stemmt und in der, jetzt fehlenden, Rechten das Schwert zum Stoße bereit hält.

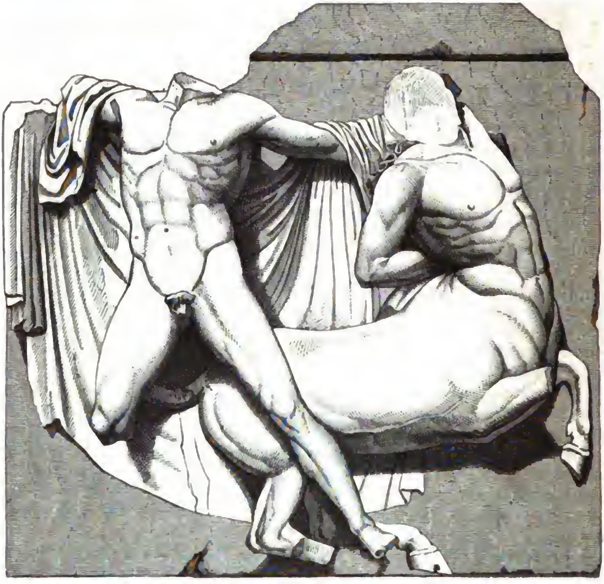


Fig. 61 b. Siebenundzwanzigste Metope.

Die beiden folgenden Metopen gehören zu den vorzüglichsten der ganzen Reihe. Die siebenundzwanzigste, Fig. 61 b, zeigt einen Kentauren, den sein Gegner im Rücken verwundet hat und der mit der Rechten nach seiner Wunde greift, während er mit der Linken die Hand des Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuß fest gegen einen Stein gestemmt, sucht sei-

nen Gegner zurückzureißen, etwa so wie man ein bäumendes Pferd bändigt; daß er die rechte Hand zu einem neuen Streiche bereit halte, ist aus verschiedenen Gründen, namentlich auch wegen der Art, wie der Mantel den rechten Arm einhüllt, nicht recht wahrscheinlich, vielmehr möchte an eine Bändigung und Gefangennahme des verwundeten Roßmenschen zu denken sein.

Noch weit klarer und in der That köstlich erfunden ist die durchaus classische achtundzwanzigste Metope Fig. 62a. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur



Fig. 62a. Achtundzwanzigste Metope.

hat seinen Feind zu Boden gestreckt und sprengt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln, er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte man sagen aus jedem Muskel, und spiegelt sich mit sprechender Deutlichkeit in dem energisch und wild bewegten Schweife.



Fig. 62b. Neunundzwanzigste Metope.

Auf der neunundzwanzigsten Metope (Fig. 62 b) trägt ein mäßig galoppirender Kentaur eine reichgewandete Frau davon, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist.

Die dreißigste Metope zeigt einen von seinem Gegner niedergeworfenen, im Haar gefaßten und mit einem Streiche bedrohten Griechen, welcher diesem Streiche rasch und gewandt begegnet, indem er dem Kentauren sein Schwert oder vielmehr eine kürzere, dolchartige Waffe in die Brust bohrt.

Die einunddreißigste und zweiunddreißigste Metope endlich sind einander in der Composition sehr ähnlich und zeigen beide einen unentschiedenen Kampf, bei welchem auf der ersten Platte beide Gegner einander zu würgen streben und der Kentaur sich emporbäumt, während auf der zweiten Platte das specielle Motiv des Kampfes nicht durchaus deutlich, der Kentaur aber in ruhiger Stellung ist.

Fügen wir nun dieser Übersicht noch mit ein paar Worten den Inhalt der von Carrey uns überlieferten Reliefe bei[66]), so bietet uns die elfte Metope einen unentschiedenen, aber für den Griechen doch wohl günstigeren Kampf, denn dieser scheint dem Kentauren, der sich hoch aufbäumt, des Gegners Schild wegzudrängen strebt und zu einem Schlage ausholt, das Schwert von unten in den Pferdeleib zu bohren. Die folgende zwölfte Metope zeigt den Raub eines sich lebhaft sträubenden Weibes, auch die zweiundzwanzigste Metope hat die Entführung eines schönen Weibes zum Gegenstande, und zwar in einer dem zehnten Relief verwandten, nur viel ruhigeren Composition; die dreiundzwanzigste zeigt einen unentschiedenen Kampf über einem umgestürzten großen Gefäße; auf der vierundzwanzigsten hat der Grieche den Kentauren mit dem Hintertheil auf den Boden gedrückt, stemmt seinen Fuß auf denselben, packt den Gegner im Haar und holt zum tödtlichen Streiche gegen ihn aus. Die fünfundzwanzigste Metope endlich zeigt wiederum einen Kentauren, der ein Weib rauben will. Die Composition ist mit der der zehnten Metope nahe verwandt und unterscheidet sich von derselben wesentlich nur durch Entfaltung eines weiten Mantels von Seiten des Weibes.

Die im Cabinet des estampes in Paris aufbewahrten zehn Skizzen von Kentaurenmetopen der Nordseite sind zu roh und unzuverlässig, um hier in den Kreis der Betrachtungen gezogen zu werden, ebenso ist es nicht gerathen, auf den Rest der Carrey'schen Zeichnungen ein Urteil über Composition und Stil zu gründen, und endlich sind die Fragmente der übrigen Reliefe schwerlich im Stande dasjenige Urteil, welches wir aus den wohlerhaltenen Metopen der Südseite schöpfen können, wesentlich zu ändern; von den beiden in London befindlichen ist zu berichten, daß die Metope Nr. 79 einen Streiter in mäßiger, aber lebendiger Bewegung zeigt, während die siebenundachtzigste Metope eine auf einem Felsen sitzende und eine vor ihr stehende Frau darstellt, von denen die erstere sich durch sehr schöne und reiche Gewandmotive auszeichnet.

Wenn wir nun die Reihe der Metopen, wie wir sie im Einzelnen kennen gelernt haben, wie sie der zweite Elgin'sche Saal des britischen Museums oder noch vollständiger die Bröndstedschen Tafeln vereinigen, in ihrer Folge überblicken, und im Bestreben unser künstlerisches Urteil über dieselben festzustellen, unsere Aufmerksamkeit zuvörderst der Erfindung der Compositionen zuwenden, so werden wir allerdings einen beträchtlichen Reichthum und eine kräftige Frische in der Erfindung willig anerkennen, ohne jedoch zu übersehn, dass wir nicht gar zu selten auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten der Motive stossen. So bieten die vierte und achte Metope nur mäßige Variationen derselben Composition, und die dreißigste ist nicht eben sehr verschieden; Ähnliches gilt besonders von der ein- und zweiunddreißigsten Metope, Ähnliches wiederum von der fünften und sechsten, von der zehnten, zweiundzwanzigsten und zwölften. Wie in diesen Beispielen die ganzen Compositionen, kehren noch ungleich häufiger einzelne Bewegungen in auffallender Weise wieder, so besonders das fast stereotype Ausholen zum Schlage nach hinten (vgl. Nr. 1, 2, 5, 6, 11, 30, 31, 32), das Packen des Gegners im Haar, die Vorbereitung zum Stosse mit dem Schwert von unten und Anderes. Es ist diese Thatsache allerdings aus der Gleichartigkeit des darzustellenden Gegenstandes leicht zu begreifen und ebenfalls leicht zu entschuldigen, und es braucht aus derselben die

Anklage einer Armuth der Motive oder einer Dürftigkeit der Erfindung nicht abgeleitet zu werden; dennoch darf nicht verschwiegen werden, daß, um einen gleichartigen Gegenstand zu vergleichen, die Kentauromachie des Frieses von Phigalia eine ungleich größere Fülle der Motive bietet, und daß, um bei dem Parthenon selbst stehn zu bleiben, die Art, wie der Reiterzug des Cellafrieses behandelt ist, uns zeigen mag, in welcher unerschöpflichen Mannigfaltigkeit sich ein in sich gleichartiger Gegenstand behandeln läßt. Aber nicht allein in Beziehung auf diesen Mangel an Mannigfaltigkeit gegenüber den höchsten Anforderungen unterliegen die Compositionen einem leisen Tadel, ähnlich demjenigen, den wir über die Kentauromachie im Friese des Theseion aussprechen mußten, sondern auch je für sich betrachtet stehn nicht alle Erfindungen auf gleicher Höhe. Während allerdings die meisten Gruppen durch das frischeste Leben und die schwungvollste Bewegung sich auszeichnen, kann man andere von einer gewissen Mattheit, um nicht zu sagen Steifheit, nicht freisprechen, so namentlich die beiden Reliefe Nr. 31 und 32, von denen an bis zu den Metopen 1, 2, 10, 9, 5, 7, 27, und ganz besonders 28 eine beträchtliche Steigerung in der Erfindung unverkennbar ist. Sind wir so auf Unterschiede aufmerksam geworden, so werden wir dieselben sehr bald auch in der Raumerfüllung wie in der Formgebung und in der Ausführung, und endlich auch in der Art nicht verkennen, wie die Gewandungen behandelt sind. In Beziehung auf die Raumerfüllung z. B. zeichnen sich Nr. 27 und 28 (Fig. 61 b und 62 a), ferner Nr. 2, 3, 5, 24 fühlbar vor Nr. 1, 9, 10, 12, 22, 31 und 32 aus; was die Formgebung anlangt, so ist außer manchen unüberwundenen Resten archaischer Magerkeit und Härte in den Körpern von Griechen namentlich die ungleiche Behandlung der Kentauren hervorzuheben, von denen einige, wie namentlich in Nr. 17 und 18, aber auch 2, 5, 6 die Mischung der beiden Körper, des menschlichen und des thierischen, die feinen Übergänge der einen Formenreihe in die andere in der bewunderungswürdigsten Weise darstellen, während andere, wie besonders die Kentauren in Nr. 1, 10, 12, 24 (letztere beiden allerdings nur von Carrey überliefert), 31 und 32 noch an Unbehilflichkeit in der Verschmelzung der Formen leiden, und in Folge dessen nicht den Eindruck des Organischen und Naturwahren machen. Sehr verschieden sind auch die Köpfe und ist der Gesichtsausdruck behandelt, in welchem im Ganzen das Pathos der Situation noch nicht zur rechten Geltung kommt. Einige Kentaurenköpfe bieten in dem Streben, diese rohen Thiermenschen zu charakterisiren, etwas maskenhaft Starres, ja Spuren des Fratzenhaften (so besonders Nr. 15, dann 1, 10 und 13), andere dagegen sind formenschöner und auch edler gefasst (so besonders Nr. 3 und Nr. 14). Unter den Köpfen der Griechen aber ragt besonders der in Copenhagen befindliche, zur dritten Metope gehörige durch einen ergreifenden Zug der Trauer über die allermeisten anderen merklich hervor. Die Gewänder endlich sind bald mit großer Bescheidenheit, bald sehr breit behandelt, ordnen sich in einigen Gruppen durchaus den Bewegungen der Körper unter und dienen zu deren Verdeutlichung, während sie in anderen Compositionen mehr selbständig, ja nicht ganz ohne Streben nach eigenthümlichem Effect gearbeitet sind, so namentlich in der so schönen siebenundzwanzigsten Metope (Fig. 61 b), aber auch in der 26., 10., 6. und, wenn wir Carreys, in Bezug auf die Gewandungen, die er häufig ganz übersah, allerdings besonders unzuverlässigen Zeichnungen trauen dürfen, in der 11. und 25.

Wenn wir nun endlich auf die von Carrey allein überlieferten Metopen einen vergleichenden Blick werfen, so werden wir die aus den durchmusterten Originalen empfangenen Eindrücke wesentlich bestätigt finden, ja es darf angenommen werden, daß, wenn diese Platten selbst noch erhalten wären, sie unser artistisches Urteil über die Gesammtheit der Parthenonmetopen eher noch etwas herab- als hinaufstimmen würden. Und deshalb wird man anzunehmen berechtigt sein daß, mag Phidias den Inhalt des Metopenfrieses angegeben, die Combination und Reihenfolge der Reliefe geordnet haben, er grade diesem Theil des plastischen Schmuckes des Parthenon am fernsten gestanden hat, und daß wir in den Metopen die Compositionen und Arbeiten verschiedener Künstler aus der großen Zahl der Schüler des Phidias und der ihm untergeordneten Bildner, zum Theil auch älterer, erkennen dürfen, wie denn auch in der Ausführung verschiedene Hände mit Sicherheit vorauszusetzen und auch recht wohl wahrzunehmen sind.

3. Der Fries der Cella.

In einem ohne Zweifel näheren Verhältniß als zu den Metopen steht Phidias zu dem Cellafriese, und wenngleich die bestimmtesten Inzichten vorliegen, daß seine Herstellung im Marmor verschiedenen Händen angehört, so wird man doch schwerlich weit fehlgehen, wenn man die Erfindung auf den Meister selbst zurückführt, ja selbst wenn man annimmt daß, wenn auch nicht das ganze Modell, so doch große Theile desselben von seiner eigenen Hand herrühren. Denn nicht allein erscheint der Fries in seiner Gesammtheit des größten Künstlers durchaus würdig, sondern er steht an Genialität und Reichthum der Erfindung, an Harmonie der Composition, an Schönheit der Formgebung so hoch, so unvergleichlich da, daß man sich gleichsam gezwungen sieht, dies einzige Kunstwerk von der höchsten Instanz künstlerischen Vermögens abzuleiten, und daß starke Gründe geltend gemacht werden müßten, um uns glauben zu machen, dasselbe sei nicht vom Meister, sondern von einem seiner Schüler, oder gar von mehren derselben entworfen. Dies werden freilich diejenigen nicht zu würdigen wissen, welche die wunderbare Einheit der Composition verkennend, die Darstellung anstatt aus einem einheitlichen Gegenstand, dem Festzug der Panathenaeen zu erklären, in derselben eine Mehrheit von Festaufzügen, oder gar „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ nachweisen zu können vermeinen [67]). Wie verkehrt diese Ansicht sei, man möge sie aus dem künstlerischen oder aus dem antiquarischen Standpunkte beurteilen, ist hier nachzuweisen nicht der Ort, es ist an einer anderen Stelle [68]) versucht, und es kann hier als immer allgemeiner sich befestigende Überzeugung angesprochen werden, daß die längst begründete Ansicht, welche als Gegenstand des Frieses den Festaufzug der Panathenaeen erkennt, vollkommen zu Rechte besteht unter der einzigen Bedingung, daß man denselben nicht in allen den realen Einzelnheiten dargestellt zu sehn erwarte, mit denen er zur Zeit des Künstlers erschien.

Über die Aufgabe und die künstlerischen Bedingungen der Composition des Friesreliefs als Krönung der Umfassungsmauer der Cella ist bereits oben das Nöthige beizubringen gesucht worden, es gilt daher jetzt uns zu vergegenwärtigen, wie Phidias im vorliegenden Falle diese Aufgabe gefaßt und gelöst hat.

Die Panathenaeen, in deren sacrale und historische Bedeutung hier nicht ein-

gegangen werden kann, waren das größte und glänzendste der in Athen gefeierten Feste. Mehre Tage dauernd und mancherlei Theile und Acte umfassend, fand es seinen Höhe- und Glanzpunkt in einem großen Aufzuge, dessen sacrale Bedeutung in der Überbringung eines heiligen Prachtgewandes an die stadtschirmende Athene Polias lag, eines Gewandes, welches unter dem Beistande anderer Frauen zwei vom Volke erwählte junge Mädchen gewebt und reich gestickt hatten, und welches diese an der Spitze des Zuges an die Vorsteher des Heiligthums übergaben. Über diese gottesdienstlichen Zwecke hinaus aber hatte der Festzug noch die andere politische Bedeutung, das ganze athenische Volk im höchsten Festgepränge zu vereinigen, und, wie das Fest gleichzeitig der Erinnerung an die Vereinigung aller ursprünglich getrennten Stämme und Geschlechter Attikas in eine Bürgerschaft galt, dieses einheitliche Volk in seiner Macht und Herrlichkeit gleichsam vor ihm selbst zur Schau zu stellen. Deshalb nahmen auch alle Theile der Bevölkerung an dem großen Aufzuge Theil, Greise und Jünglinge, Männer und Weiber, Bürger und Insassen, ja selbst die Sklaven waren betheiligt, indem sie den Markt festlich zu schmücken hatten. Wenn demnach von allen religiösen Festen und Festaufzügen Athens die Panathenaeen den am wenigsten hieratischen Charakter trugen, so boten sie sich grade dadurch dem Künstler als der geignetste Gegenstand des Schmuckes für einen Tempel dar, welcher ohne eigentliche Cultusweihe eben so sehr das prachtvolle Denkmal attischer Nationalherrlichkeit, wie dasjenige des aus hieratischer Cultusschranke gelösten, freudigen Nationalglaubens an die göttliche Schutzherrin dieses edelsten Griechenstammes war. Durch diese Auffassung der Panathenaeen als eines eben so sehr politischen wie religiösen Festes löst sich auch das Räthsel, wie die bildliche Darstellung ihres Aufzuges, welcher der im Erechtheion verehrten Athene Polias galt, zur Decoration nicht dieses Tempels sondern des Parthenon verwendet werden konnte, und zugleich wird man begreifen, wie eine solche Auffassung den Künstler berechtigte, bei klarer Hervorhebung des sacrale Hauptactes, der bezeichnenden Überbringung des Prachtgewandes, den ferneren Einzelnheiten der Procession gegenüber eine freiere Stellung einzunehmen und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zu legen. Das hat der große Meister gethan und sich dazu das Recht geschaffen, indem er nicht sowohl die Panathenaeen seiner Zeit darstellte, welche sich weniger rein künstlerisch hätten behandeln lassen, als vielmehr diejenigen der Urzeit, wie sie der Sage nach Theseus eingesetzt hat, oder gradezu die erste Panathenaeenfeier. Indem hierdurch der Gegenstand des Kunstwerkes vom Gebiete der Wirklichkeit auf das ideale gerückt wurde, erwuchs dem Künstler zugleich der unschätzbare Vortheil, daß er es mit alterthümlich einfacheren Formen des Festaufzuges zu thun hatte, denen gegenüber seine Darstellung reich und breit erscheint, während sie der ganzen Pracht desselben aus der Blüthezeit Athens gegenüber leicht hätte in die Gefahr gerathen können, sich wie eine dürftige Abkürzung auszunehmen. Und eben deswegen hat der Künstler, um jeden Gedanken an die Absicht einer sachlich genauen, gleichsam illustrativen Darstellung der Wirklichkeit fern zu halten, und um seinen Hauptzweck fühlbar hervorzuheben, seine Schilderung durch Einmischung idealer Elemente dem Boden des Realen enthoben, namentlich indem er die Schutzgötter Athens als die freudig theilnehmenden Beschauer der Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zum Mittelpunkte seiner Composition



Blatt.

machte. In ihnen, in diesen freudig theilnehmenden Schutzgöttern, welche in zwei große Gruppenhälften getrennt und den Hauptact des Festes, die Übergabe des Gewandes zwischen sich einfassend, nach rechts und links dem Festzuge entgegengewandt, an der Vorderseite des Tempels sich dem Blicke des Heranschreitenden zuerst darboten, liegt zugleich die Einheit der Composition, welche den Festaufzug in zwei großen Hälften darstellt, so wie er sich thatsächlich nördlich und südlich am Parthenon vorbeibewegen mochte. Hiermit ist der Betrachtung des Frieses der Weg gewiesen, sie hat mit dieser Mittelgruppe der Ostseite, welche die erste der beiliegenden Tafeln (Fig. 63) vergegenwärtigt, zu beginnen [69]).

Genau in der Mitte und über dem Tempeleingange selbst finden wir in zwei Gruppen (Fig. 63 c) den Hauptact des Festzuges, die Üerbringung des Prachtgewandes. Ein Knabe reicht dasselbe vielfach zusammengefaltet einem würdigen Manne, in welchem man den Vorstand alles attischen Staatsgottesdienstes, den Archon-König vermuthen mag, während andrerseits eine Frau, welche als die Priesterin der Athene Polias gelten mag, mit den zwei mit der Anfertigung und Übergabe des Peplos besonders betrauten Arrhephoren gruppirt erscheint, ohne dass wir bei der mehrfachen Beschädigung dieser Figuren im Stande sind, die zwischen diesen Personen vorgehende Handlung im Einzelnen näher zu bestimmen. Die Arrhephoren werden außer durch ihre geringere Größe, durch die Gegenstände bezeichnet, welche sie auf dem Haupte tragen, und in denen die eigens für sie gebackenen heiligen Brodlaibe (*ἀνάστατοι* oder *ναστοί*) am wahrscheinlichsten erkannt werden. Die zur Hervorhebung des von diesen Personen vollzogenen Hauptactes so bedeutsame Isolirung derselben von der übrigen Procession haben wir uns so motivirt zu denken, daß dieselben in den Tempel vorausgeschritten sind, während der Zug vor dessen Eingange, in ehrerbietiger Entfernung den Wiederaustritt der Arrhephoren erwartend, Halt gemacht hat, wie dies durch die Stellung der auf ihre Stäbe gestützten und im Gespräch begriffenen Männer, die den Zug führen (Fig. 63 g, h), sehr deutlich vergegenwärtigt wird. Den auf diese Weise frei bleibenden Raum erfüllt die Götterversammlung (Fig. 63 a, b, d, e), welche wir als den Menschen unsichtbar anwesend betrachten müssen, wie sich dies aus dem sorglosen Herantreten der ersten Personen an die erlauchte Versammlung ausspricht. In dieser [70]) nimmt links von der Mitte den ersten Platz Zeus ein, der Stadthort (Zeus Polieus), ausgezeichnet vor allen andern Göttern als Vater und König dadurch, daß sein Sitz ein Thron mit Armlehnen ist, während die übrigen Gottheiten auf lehnelosen Sesseln sitzen, und überdies noch durch die Sphinxe unter den Lehnen seines Thrones charakterisirt, dergleichen Phidias auch in Olympia dem Throne seines Zeus gab, und welche die dunkeln Rathschlüsse des Weltregierers vergegenwärtigen. Doch nicht nur diese Äußerlichkeiten, wohlgewählt und feingedacht wie sie sein mögen, bezeichnen den Herrscher des Olympos; die erhabene Würde der ganzen Gestalt, die wie der Zeuskoloß des Meisters in Olympia oberwärts entblößt, unterwärts in den faltigen Mantel gehüllt, das Scepter ruhig im Arm haltend dasitzt, läßt uns an keinen andern denken, als an den Herrn der Welt. Die ganze antike Kunst, soweit uns ihre Werke erhalten sind, dürfte weder in Statuen noch in Reliefen oder Gemälden uns einen zweiten Zeus von gleicher stiller Erhabenheit hinterlassen haben. Neben ihm thront seine Gattin Hera, äußerlich besonders durch das Zurückschlagen des Schleiers bezeichnet,

aber auch ohne dieses kenntlich durch die schöne Formenfülle des reifen weiblichen Körpers, wie er der Göttin gebührt, welche die Weiblichkeit in ihrer reinsten Vollendung als blühende Gattin vertritt, und durch die völlige Bekleidung, die alle guten Darstellungen der Hera festhalten. Begleitet finden wir das olympische Herrscherpaar von der durch Reste von Flügeln, welche den Gedanken an Hebe ausschließen, bezeichneten Nike, welche wahrscheinlich eine Taenie, das Symbol der Siegesvollendung in den Händen hielt und welche hier dem Zeus in keinem andern Sinne gesellt ist, als in dem sie in Olympia ihm beigegeben war. Die nächste Gruppe zeigt uns Demeter, Attikas segensreiche Getreidegöttin, welche, um an ihre eleusinischen Weihen zu gemahnen, die Fackel hält; neben ihr sehn wir ihren vergötterten Schützling Triptolemos, den ersten Säemann auf wohlgepflügtem Ackerfelde, dem Demeter selbst die Gabe des Getreides verlieh, und den sie, attischem Glauben nach, von Attikas rharischem Gefilde, dem ersten, welches Halmfrucht trug, aussandte, den Segen des Ackerbaues allen Menschengeschlechtern zu bringen. Wie, um sich zu erholen von der Arbeit, in deren segensvoller Mühe er die Menschen ihr Brod essen lehrte, wiegt er sich neben seiner Göttin in behaglicher Ruhe in einer Stellung, welche, ohne unedel zu sein, leise an bäuerische Sitte erinnert.

Als dritte Gruppe finden wir nach der von den meisten Erklärern getheilten, von Welcker besonders fein motivirten Ansicht die beiden Dioskuren, die Horte der Seefahrt, der Athen seine Größe verdankt, während die neueste Erklärung gute Gründe dafür geltend gemacht hat, dass diese Figuren vielmehr Hermes und Dionysos zu nennen seien, welche allerdings in dieser Versammlung nicht wohl fehlen können. Für die Dioskuren wurde in sinniger Weise die Gruppirung der beiden Personen geltend gemacht, in welcher das mythische Schicksal der beiden liebenden Brüder plastisch symbolisirt erscheine. Denn so wie sie durch die innigste Liebe verbunden und doch durch ihr Wechselleben ewig getrennt sind, so sitzen sie auch hier, der Eine vertraulich auf die Schulter des Anderen gelehnt, und doch in dieser Vereinigung durch die in der ganzen Götterversammlung nur bei ihnen vorkommende entgegengesetzte Richtung wieder getrennt, zwei glänzende Jünglingsgestalten, von denen der äußere, Kastor, durch den auf seinen Knieen liegenden Reiterhut, den thessalischen Petasos als der Bändiger des Rosses sich zu erkennen giebt, während der innere, Polydeukes, durch den erhobenen Arm uns daran erinnert, daß er der gewaltige Faustkämpfer sei. Der Petasos aber als Jünglingstracht kommt eben so wohl dem Hermes zu, während man für die innere Figur, den Namen des Dionysos vorausgesetzt, an ein Aufstützen der erhobenen Hand auf einen nun verlorenen Thyrsos zn denken hätte. Wenn diese letztere Deutung das Richtige trifft, so war es Phidias, der, wie er (im westlichen Giebel des Parthenon) Aphrodite zuerst nackt dargestellt hat, auch diese bis dahin bärtig gebildeten Götter zuerst in jugendlicher Gestalt zeigte.

Wenden wir uns jetzt der Gruppe von der Mitte rechts (d) zu, so begegnet unsern Blicken ein Götterpaar, dessen richtige Deutung erst der neuesten Zeit verdankt wird. Es ist, an der dem Zeus entsprechenden Stelle, die Göttin der Stadt und dieses Festes, Athene, welche ohne eines ihrer gewöhnlichen Attribute, ohne Waffen[71]) und ohne Aegis dargestellt, nicht leicht zu erkennen, obgleich nothwendig in dieser Versammlung zu vermuthen und eben so nothwendig in eben

dieser Figur anzunehmen war, nachdem erwiesen worden, daß man sie in einer anderen auf dem rechten Flügel mit Unrecht gesucht hatte. Das Auffallende einer von der gewöhnlichen Darstellung so weit abweichenden Erscheinung der Athene verschwindet, wenn man nur die Situation im Auge behält, in welcher die Göttin hier mitten in ihrem großen und friedlichen Feste dargestellt ist. Gesellt aber ist ihr Hephaestos, der lahme Feuerkünstler, der Schutzherr attischen Handwerks und attischer Kunst, den nach attischem Glauben auch noch andere, geheimnißvolle Bande mit Athene verbinden. Ihn hat der Künstler sehr fein wie einen ehrsamen attischen Handwerksmeister und als Bürger der kunstfleißigen Stadt charakterisirt, der wie die Bürger im Zuge sich auf seinen knotigen Spazierstock, zugleich die Stütze seines lahmen Fußes lehnt, die wenigst ideale Figur unter allen Göttern, welche zu der fein schönen der ihm verbundenen Göttin einen interessanten Gegensatz bildet.

Einen ähnlichen schönen Contrast bietet uns die folgende Gruppe sowohl in der Verschiedenheit der Stellungen wie in der Combination ernsten Alters und blühender Jugendschöne. Im ersteren erscheint der Herrscher der kühlen Meerfluth, Poseidon, letztere umstrahlt den prächtigen Jünglingskörper Apollons, der glänzend, wie die Sonne aus den Wogen des Meeres, hinter Poseidon hervortritt. Und so gelangen wir zu der letzten Gruppe (e) von drei Personen, welche nur zum Theil im Original, zum Theil in Gypsabgüssen erhalten sind, von denen der eine in entstellender Weise überarbeitet ist. Erst ein sehr genaues Studium der zum Theil im Originale, besser noch in dem zweiten Abguß erkennbaren Reste hat es neuestens Michaelis (s. Anm. 70) möglich gemacht, die früher schon von O. Müller ausgesprochene Bedeutung dieser Personen dahin festzustellen, daß in ihnen Aphrodite mit Peitho und Eros zu erkennen ist, welcher letztere, durch Reste von Flügeln bezeichnet, einen Sonnenschirm hält, um sich mit diesem, auch sonst nachgewiesenem Gebrauche gemäß, bei seiner vollkommenen Nacktheit gegen die Strahlen der Sonne zu schützen, was um so nöthiger erscheinen mochte, da die Panathenaeen in die Zeit der größten Sommerhitze fielen. Mit erhobener Rechten aber weist Aphrodite den traulich an ihr Knie gelehnten Knaben auf den herankommenden Zug hin und dieser Weisung wollen auch wir folgen und die einzelnen Abtheilungen der Procession, wie sie der Künstler im anmuthigen Wechsel der lebensvollsten Gestalten im Marmor festgebannt hat, an unserer Betrachtung vorübergehn lassen.

Es ist schon oben erwähnt, daß die Personen zunächst rechts und links von der Göttergruppe ruhig, größtentheils auf ihre Stäbe gelehnt, des Wiederaustritts der Arrhephoren harrende Männer seien. Wir finden ihrer (Taf. 63, 2. Reihe g. f.) links drei Paare im Gespräch, und zwar abwechselnd einen älteren und einen jüngeren, von denen wir die älteren, zum Theil durch Stirnbinden ausgezeichneten, für Magistratspersonen, die jüngeren für festordnende Herolde ansprechen dürfen, welche sich demgemäß mit Fug an der Spitze des Zuges befinden. Rechts (h) sind diese Gestalten, deren hier acht waren, zum Theil weniger gut erhalten, jedoch läßt sich erkennen, daß die ersten derselben denjenigen der Gegenseite durchaus entsprachen, während weiter nach außen (Taf. 63 i) einer der jüngeren Männer mit erhobenem Arm, sein Amt als Herold und Zugordner versehend, ein Signal zu geben scheint, und das erste und zweite Paar der Jungfrauen (k) je

von einem ähnlichen Beamten unterwiesen wird. Auch diese Jungfrauen, deren wir, bald in einzelner, bald in paarweiser Stellung neben einander rechts im Ganzen achtzehn, links sechzehn zählen, schreiten nicht mehr, sondern stehn in leicht aufgelöster Ordnung des Zuges die Rückkunft der Arrhephoren erwartend da. Es sind köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Feier versunken, erscheinen. Es ist schwer und würde nach dem oben über den idealen Charakten der ganzen Darstellung Gesagten vielleicht auch verkehrt sein, denselben specielle Bezeichnungen aus den überlieferten Namen der Festtheilnehmerinnen der historischen Zeit zuzuweisen, denn weder in der Haltung noch in der Gewandung, nur in den von den meisten gehaltenen Geräthen erscheinen sie leise verschieden. Am häufigsten sehn wir (Taf. 63 l und n) entweder Kannen oder Becken in ihren Händen, bei anderen (Taf. 63 t) erscheinen trompetenförmige Geräthe, die noch nicht mit Sicherheit erklärt, am wahrscheinlichsten aber als Fackeln zu verstehn sind. Noch ein anderes Paar (Taf. 63 m) handhabt ein Geräth, in dem ein Candelaber oder auch ein Räucheraltar (Thymiaterion) mit Wahrscheinlichkeit erkannt wird. Etliche der Jungfrauen endlich, deren so viele wie möglich auf der Tafel vereinigt sind, um den feierlichen und doch von aller Steifheit freien Charakter dieses Festaufzuges und die bei aller gebotenen Gleichartigkeit so reizvoll abwechselnd componirten Gestalten so viel wie thunlich zur Anschuung zu bringen, schreiten im Zuge einher, ohne irgend Etwas zu tragen. Die Eckfigur links ist ein Herold, der mit erhobener Hand dem Zuge zu winken scheint, welcher auf der südlichen Langseite herankommt. Alle Personen der Ostseite aber haben wir uns als am Ziele des Zuges angelangt, den Schauplatz dieses Friestheiles als den Platz vor dem Tempel der Polias zu denken.

Bewegter dagegen sind die ungleich größeren Theile des Zuges, welche die nördliche und südliche Langseite des Tempels schmückten, und als deren Local wir uns den Weg der Procession vom Kerameikos über den Markt nach der Akropolis, und auf dieser den Raum rechts und links neben dem Parthenon vorzustellen haben. Diese sind also noch unterwegs. So wie der nördliche und südliche Flügel der Ostseite sind auch die auf der nördlichen und südlichen Langseite dargestellten Zughälften nahezu identisch, ohne jedoch in ängstlicher, und bei der nicht gleichzeitigen Übersehbarkeit beider Seiten völlig zweckloser Genauigkeit leichte Verschiedenheiten auszuschließen. Auf beiden Seiten eröffnen den Zug die Opferthiere, welche bald ruhig einherschreitend, bald unruhig sich sträubend von kräftigen Jünglingen geleitet, von anderen, tief in weite Gewänder gehüllten begleitet, dem Künstler Gelegenheit zur Darstellung höchst mannichfaltiger, bald still ernster, bald kühn bewegter Gruppen boten. Einige der interessantesten und schönsten dieser Gruppen sind in Taf. 63 o, p ausgehoben, zu denen nichts Anderes zu bemerken ist, als daß sie der in dieser Partie besser erhaltenen südlichen Langseite angehören. Den Opferthieren folgten auf beiden Seiten zu Fuß einherschreitende Theilnehmer des Festzuges, und zwar auf der Südseite, welche in diesen Theilen weniger gut erhalten ist, zunächst eine Anzahl Frauen, denen eine Abtheilung Männer von verschiedenem Alter sich anschloß. Unter den ältesten dieser Männer dürfen wir wohl jene wegen ihrer bis in's hohe Alter bewahrten Schönheit und Frische auserlesenen Greise erkennen, die mit Ölzweigen in den



c





Händen einherzogen. Ölzweige sind freilich nicht erhalten, dürfen aber um so eher vorausgesetzt werden als sie, wie manche andere Attribute, aus Metall angefügt gewesen sein werden. Eine beträchtliche Lücke hinter dieser Männerabtheilung ist nicht mit Sicherheit auszufüllen, obwohl wir nicht ohne Wahrscheinlichkeit in derselben eine Wiederholung mehrer Elemente der entsprechenden Partie der Nordseite annehmen dürfen. Auf dieser, der Nordseite finden wir zunächst hinter den Opferrindern noch Widder, die ebenfalls zum Opfer bestimmt waren, kräftige, gewaltige Thiere eines ganz anderen Schlages als unsere nördlichen Schafe. Auf die Opferthiere folgten hier zunächst Träger verschiedener Opfergaben, bestehend aus Kuchen, welche auf flachen Schüsseln oder Schaffen (Taf. 63 q), und aus Flüssigkeiten, die theils in Schläuchen, theils in großen Gefäßen einhergetragen werden (Taf. 63 r); dazwischen schreiten Flötenspieler (63 s), und hinterdrein oder den folgenden Theilen des Zuges voran Kitharspieler, denen hier wie auf der anderen Seite ein starker Haufe von Männern folgt. Der Gedanke liegt nahe, in ihnen wie in den jüngeren Mitgliedern der entsprechenden südlichen Gruppe die Theilnehmer der dem Festzuge vorangegangenen gymnischen und musischen Wettkämpfe zu erkennen, sowie sich die Kämpfer in den hippischen Agonen (Kämpfen zu Wagen und zu Roß) alsbald anschließen, und zwar zunächst in einem glanzvollen Aufzuge von prächtigen Viergespannen, deren auf der Nordseite zehn, auf der Südseite acht durch Carrey verbürgt, hier neun, dort fünf ganz oder theilweise erhalten sind.

In diesem Aufzuge der Viergespanne, von denen einige als Proben auf Tafel 64 (a—d) ausgehoben sind, hat der Meister, wenn nicht Alles trügt, eine Besonderheit attischer Wagenkämpfe, die vorzüglich am Feste der Panathenaeen zur Geltung kam, aufzunehmen nicht versäumt, die Kunst der Apobaten. Es gehören nämlich in der Regel drei Personen zu jedem Viergespann, der bald ruhig, bald mit Anstrengung die Pferde zügelnde Lenker, ein Jüngling mit unbedecktem Haupte und weitem Mantel, der für den zugordnenden und Aufsicht habenden Herold gelten darf und daher entweder zu dem Lenker oder der dritten Person redend, oder die Pferde des folgenden Gespanns zurückweisend erscheint, und drittens ein bewaffneter und behelmter Jüngling, der entweder so eben aufsteigt oder dem Wagen im Laufe folgt. Das ist der Apobat (Abspringer), dessen Aufgabe es war, von dem dahineilenden Wagen herabzuspringen, im Laufe demselben folgend ihn einzuholen und, ohne daß das Gespann angehalten wurde, den Wagensitz wieder zu besteigen. Diese in gleichem Maße Kraft, Muth und Geschicklichkeit in Anspruch nehmende Übung, welche auch der künstlerischen Darstellung die glücklichsten Momente darbietet, hat der Künstler in der geistreichsten Weise zu benutzen und für die frische Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit dieses Theiles seines Frieses bestens zu verwerthen gewußt. Daß die Lenker in den bei weitem meisten Fällen Männer in der für Wagenlenker bekannten langen Bekleidung seien, darf jetzt als ausgemacht gelten; in einigen dieser Figuren aber scheinen Weiber gemeint zu sein, als welche man früher unter verschiedenen Erklärungsversuchen alle Lenker betrachtete. Doch ist dieser Punkt zu dunkel, um hier näher erörtert, geschweige denn aufgeklärt werden zu können.

Den Schluß aber beider Langseiten bildet der Aufzug der Reiterei, Athens Stolz und Freude, in welchem der Künstler der Kraft und dem Geschick der

waffenfähigen Jugend Athens das herrlichste Denkmal gestiftet hat. Die Mittheilung auserlesener Stücke aus diesem auf beiden Langseiten am Anfang und Ende ruhigeren, in der Mitte am stärksten bewegten und eben hierdurch dem Ganzen der Procession eingepaßten Reiterzuge auf der 64. Tafel (e) macht eine in's Einzelne eingehende Schilderung unnöthig; zum Verständniß der Composition sei nur bemerkt, daß die Reiterei in Gliedern einhersprengend gedacht ist, welche wir in der halben Vorderansicht sehen, so daß jedesmal ein ganz sichtbares Pferd den Anfang eines neuen Gliedes bezeichnet, dessen folgende Rosse das eine vom anderen halb verdeckt erscheinen. Ist durch diese Anordnung einer kunstvollen Regelmäßigkeit Rechnung getragen, so hat der Künstler doch nicht vergessen, das Ängstliche und Steife dieser Regelmäßigkeit wohlthuend einmal durch die sehr mannigfaltigen Stellungen, Bewegungen und Trachten der Reiter, hauptsächlich aber dadurch zu unterbrechen, daß er die Glieder von sehr verschiedener Tiefe, bald von drei, bald von sieben Personen bildete, daß er sie bald in gedrängterer, bald in mehr lockerer Masse anordnete, daß er hie und da eine kleine, durch Ungestüm eines Pferdes entstandene Unordnung einfügte, und daß er in vorbeisprengenden Zugordnern und Befehlshabern die Bewegung vermannigfachte. Eine richtige Bemerkung (von Friederichs) aber ist es, daß die Darstellung des Reiterzuges an der Südseite eine regelmäßigere und darum auch weniger feurige und mannigfaltige sei, als diejenige an der Nordseite. Es ist dies einer derjenigen Fälle, welche gewiß auf verschiedene ausführende Hände, vielleicht aber darüber hinaus auf verschiedene Künstler als Verfertiger des Modells hinweisen. Als ein untergeordnetes Merkmal dieser Verschiedenheit ist die Behandlung der Mähnen der Pferde hervorzuheben, welche an der Nordseite kurzgeschnitten, straff emporgerichtet, an der Südseite dagegen länger gehalten und plastisch weniger energisch gestaltet sind. Und indem endlich die Pferde, obgleich sie fast alle in dem schul- und kunstgerechten Paradegalopp einhersprengen, in ihren Stellungen die größten Verschiedenheiten zeigen, entsteht ein Ganzes so voll vom glühendsten, freudigsten Leben, daß uns dem Marmor gegenüber jede ähnliche Erscheinung der Wirklichkeit steif und monoton vorkommt, und daß unser Erstaunen und unsere Freude wächst, wie wir von einer Platte zur andern an dem Friese dahinschreiten, auf welchem der Reiterzug zu beiden Seiten nicht weniger als den Raum von fünfundsechzig Fuß einnimmt.

An diesen Reiterzug der beiden Langseiten schließt sich endlich der Fries der Westseite, als dessen Local wir den Ausgangspunkt des Festzuges, den äußeren Kerameikos zu denken haben, und welcher uns die mannigfachen Vorbereitungen zum Aufzuge der Reiterei in lebendig wechselnden Bildern vergegenwärtigt, von denen auf der untersten Reihe der 64. Tafel (f—h) eine Auswahl gegeben ist. Hier, wo mit gutem Fuge selbst einige gemüthlichere und genrehafte Motive eingewoben sind, werden Pferde aufgezäumt, gebändigt, wieder andere in kunstvollen Evolutionen geübt; hier legt ein Jüngling den Waffenschmuck an, dort wirft er rasch den einfachen Chiton über, in welchem die meisten Mitglieder des Reiterzugs erscheinen, dort endlich stehn Jünglinge und Männer im Gespräch über das Fest oder über die Kämpfe, welche dem Aufzuge vorhergegangen sind.

Blicken wir nun auf den ganzen Fries zurück, von dessen 522 Fuß Länge noch über 400 Fuß in meistens gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen

sind, so bemerken wir zunächst in Beziehung auf das Technische, daß das Relief im strengsten Sinne ein flaches ist, welches sich nirgend mehr als 10 cm. über die Grundfläche erhebt. Dabei ist dasselbe fast durchweg, wenn auch in den verschiedenen Theilen nicht vollkommen gleichmäßig fein, auch in den Einzelheiten ausgearbeitet, und wenn der Sculptur Farbe zugefügt war, was allerdings nach einigen erhaltenen Spuren nicht geläugnet werden kann, so hat diese einzig und allein den Zweck heiteren Schmuckes, nicht aber denjenigen gehabt, die Plastik in der Detailbildung zu unterstützen. Dagegen läßt sich nicht bezweifeln, daß mancherlei Details aus Metall angefügt waren. Zahlreiche kleine scharf eingebohrte Löcher an den Köpfen der Pferde weisen mit Bestimmtheit darauf hin, daß die Geschirre und Zügel von Bronze waren, und daß z. B. die Ölzweige der zweigtragenden Greise an der Südseite aus demselben Material bestanden haben, ist oben vermuthet worden. Zweifelhaft dagegen ist, in welcher Ausdehnung die Götter der Ostseite metallene Attribute trugen; mehre Scepter und Stäbe, desgleichen Demeters Fackel, sind aus dem Marmor gebildet erhalten, so gut wie die meisten Geräthe der Theilnehmer der Procession; viele Zusätze aus Erz wird man kaum anzunehmen haben, denn auf der Höhe ihrer Entwickelung bedarf die bildende Kunst zur Charakterisirung der idealen Wesen nicht mehr der äußerlichen Beihilfen, sie spricht sich durch die Gestalten allein voll und rein aus. Eine durchgängige Buntfarbigkeit des Frieses ist also, dies ist Thatsache, durch Nichts bezeugt, und wenngleich eine etwa blaue Färbung des Grundes, auf dem sich die Figuren abheben, aus mehr als einer Rücksicht durchaus wahrscheinlich ist, muß man sich doch gegen die Annahme durchgängiger Anwendung der Farbe und zwar bestimmt erklären. Wie sehr eine solche im Stande ist, der Composition alle Einheitlichkeit, alle Harmonie und alle jene edle Stille zu rauben, durch welche der strenge Reliefstil so wohlthuend auf Auge und Gemüth des Beschauers wirkt, davon wird ohne Weiteres Jeder überzeugt sein, der im Krystallpalast in Sydenham bei London den im Großen durchgeführten Versuch der Bemalung eines beträchtlichen Stückes des Parthenonfrieses gesehn hat. Und eben diese, die schönsten und echtesten Wirkungen der plastischen Formgebung und Composition aufhebende und vernichtende Wirkung der Farbe ist es, die uns mit mehr Recht als uns Gewohnheit und subjectives Gefühl geben würde, behaupten läßt, daß eine durchgängige Färbung barbarisch sein würde.

Wenden wir uns hiernächst zu einer Prüfung der Formgebung, so werden wir überall, wohin wir blicken, trotz nicht zu läugnender Verschiedenheit in der Ausführung denselben lebenswarmen Naturalismus wiederfinden, der uns, gepaart mit dem Schwunge der Idee und geläutert durch die reinste Schönheit bei den Kolossalstatuen der Giebelfelder, entzückt hat. Der Reliefstil ist so gewissenhaft gewahrt, daß kaum in ein paar etwas verkürzten Füßen eine Ausschreitung über dessen Grenzen nachweisbar ist; es ist die Profilstellung fast bei allen Personen unbedingt eingehalten, die Gruppen sind durch den ganzen Raum gleichmäßig vertheilt, so daß nirgend eine Lücke, nirgend eine Überfüllung eintritt, ja so gewissenhaft sind die Gesetze des Raumes beobachtet, daß alle Figuren (ein paar einzelne ihre Herren begleitende Sclavenknaben, die nicht wohl anders zu charakterisiren waren, ausgenommen) mit ihren Köpfen die gleiche Höhe erreichen (Isokephalie); die stehenden sind also größer gebildet, als die Reiter, und

doch wird das Niemand als störend empfinden, doch ist auch im Übrigen von irgend einer conventionellen Schranke nicht entfernt die Rede. In allen Gestalten dieser großen und doch so klar übersehbaren Gestaltenfülle tritt uns die gleiche individuelle Naturwahrheit entgegen, die sich bis in's Einzelne verfolgen läßt, viel weiter als sie auch dem schärfsten Blicke zur Wahrnehmung kommen konnte, als der Fries noch an Ort und Stelle unter der schattigen Decke der umgebenden Säulenhalle herumlief. Aber wenngleich erst wir, die wir das traurige Glück haben, diese Werke unter dem kalten, strengen Lichte unseres nordischen Himmels in nächster Nähe betrachten zu können, eben dadurch im Stande sind, die Naturwahrheit der Formgebung im Nackten wie in der Gewandung ganz zu würdigen, so dürfen wir doch behaupten, daß das Resultat dieser Art der Formgebung auch den Zeitgenossen des Meisters zur Anschauung kam, ja daß der Gesammteindruck von unendlicher Lebensfülle, den wir bei einem Überblick aus größerer Ferne empfangen, in der manches Detail verschwindet, eben auf nichts Anderem beruht, als auf der naturwahren Durchführung bis in's Einzelne, nie aber durch eine oberflächlichere Arbeit erreicht werden könnte. Dabei ist nun auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß dieser Naturalismus im Friese so gut wie in den Giebelstatuen vom platten Realismus und bei aller Kräftigkeit und Frische von jeglicher Derbheit unendlich weit entfernt ist. Wohl ist hie und da dem Zufälligen, welches der Wirklichkeit angehört, in dem Wurfe der Gewänder und sonst in ähnlichen Dingen ein bescheidener Raum gegönnt, aber nimmer so, daß er die reine Schönheit, den hohen Adel, die zierliche Anmuth auch nur im geringsten beeinträchtigen konnte. Nichts kann in dieser Beziehung, und um sich die Unterschiede des geläuterten, mit der Idealität gepaarten Naturalismus vom Realismus klar zu machen, lehrreicher sein, als eine Vergleichung des Frieses von Phigalia, der bei aller ihm eigenthümlichen Schönheit, welche wir bei seiner Betrachtung zu würdigen versuchen werden, in der Formgebung fast ein conträres Gegentheil zum Parthenonfriese bildet, der weit entfernt ist von einer bis zu dem eben hervorgehobenen Grade durchgeführten Naturwahrheit in der Darstellung des Körperlichen, in dessen Formgebung dagegen einem derben Realismus, einer unvermittelten, ja zum Theil gradezu unschönen Wiedergabe des Wirklichen und Zufälligen so beträchtliche Concessionen gemacht sind, daß die ideale Erfindung durch dieselben vielfach in's Gedränge kommt und mehr durch Abstraction als durch unmittelbare Anschauung, und deshalb auch leichter in einer guten Zeichnung als im Original selbst uns zum Bewußtsein gelangt.

So unvergleichlich hoch deshalb auch die Formgebung im Friese des Parthenon steht, dennoch ist sie nur Trägerin der tieferen geistigen Intentionen, welche in dieselbe niedergelegt sind, und sich durch sie, ja nur durch sie, in vollendetster Weise aussprechen. Deswegen ist die Form, so reizend und schön sie sei, nie Hauptsache, deswegen ist der Individualismus aller Gestalten nie so weit auf die Spitze getrieben, daß die einzelnen Figuren eine sie aus der Gesammtheit lösende Bedeutung erhielten. Selbst mit den Göttern ist dies nicht der Fall, denn so breit und gewaltig wie diese versammelten Götter dargestellt sind, ihre eigentliche Bedeutung haben sie doch nur darin, daß sie die ernstfreudigen Beschauer der hier entfalteten attischen Volksherrlichkeit sind. Deshalb sind sie auch nicht der gedankliche Mittelpunkt der Composition, und deshalb hat der Künstler sie auch

als von den handelnden Menschen nicht gesehn und nicht beachtet dargestellt. Alle Theilnehmer des Zuges aber gehn völlig auf in dessen bedeutungsvolle Gesammtheit; die sittig und still einherschreitenden Jungfrauen wie die Jünglinge auf den muthsprühenden Pferden des Reiterzugs, die Geleiter der Opferthiere wie die kühnen Apobaten des Wagenzuges: Alle sind gleichmäßig erfüllt von der heiligen Handlung, Alle wirken, ein Jeder auf seine Weise und seiner Aufgabe gemäß, zur Entfaltung der Herrlichkeit des Vaterlandes, aber Keiner denkt an sich, Keiner bedeutet für sich, da giebt es kein Vordrängen des Ich, und kein Kokettiren mit der Persönlichkeit, da giebt es folglich auch nicht jene Fülle der Einzelmotive, welche ein moderner Künstler in die Darstellung mancher Procession legen würde und legen müßte; aber wenn der Fries des Parthenon den Reichthum dieser individuell interessanten, genreartigen Motive entbehrt, so geht dafür ein Geist durch das gewaltige Bildwerk, ein Geist schlichter, freudiger Frömmigkeit, welchen der Künstler aus seiner Zeit empfangen mochte, den aber seine große und reine Seele aus eigenstem Empfinden heraus seiner Schöpfung wieder einzuzuhauchen wußte, indem er sie eben dadurch zum monumentalen Gebilde erhob und ihr eben dadurch die Bedeutung einer idealen Composition verlieh. Und wenn wir deshalb am Schlusse unserer Studien dieses einzigen Kunstgebildes weniger noch als am Anfange derselben zweifelhaft sein können, dasselbe in Erfindung und Anlage auf Phidias selbst zurückzuführen, wenngleich die Ausführung sicherlich, zum Theil erweislich, von verschiedenen Händen ist und die Composition im Einzelnen unter verschiedene Schüler und Genossen des Meisters vertheilt gewesen sein mag, so dürfen wir wohl die wunderbare Erfindsamkeit, die großartige Regsamkeit der Phantasie als neuen Zug in das Charakterbild des großen Künstlers einfügen, während wir ihn und seine Schule wiedererkennen in dem Fleiß und der Sorgfalt, in dem lebendigen Naturalismus der Form und in dem tiefen Idealismus der Conception, welche auch in der Fülle des liebevoll durchgebildeten Details keine Zersplitterung eintreten läßt und die ganze Masse der mannigfaltigsten Einzelgestaltung zu einem einzigen großen Ganzen zusammenzufassen weiß, dergleichen die bildende Kunst auf diesem Gebiete schwerlich jemals wieder erschaffen wird.

SIEBENTES CAPITEL.

Die Sculpturen des Erechtheion.

Gleichwie ein älterer Parthenon, dessen Existenz erst die neuere Zeit mit voller Gewißheit nachgewiesen hat, wurde in der Perserinvasion auch der eigentliche Hauptculttempel der Athene auf der Burg, das sogenannte Erechtheion, von Grund aus zerstört und gleichzeitig mit dem neuen Prachtbau des Parthenon durchaus neu wieder erbaut, ein vollendetes Muster der ionischen Architektur, welche an diesem Gebäude in eben so reicher Entfaltung auftritt, wie der Dorismus im Par-

thenon. Inschriftlichem Zeugnisse gemäß wurde jedoch der Bau erst nach Ol. 92. 4 (408), also wesentlich ein Menschenalter später als der des Parthenon vollendet. Welche Ausdehnung der plastische Schmuck dieses eigenthümlichen und in der Anordnung und Bedeutung seines verwickelten Grundrisses von allen sonst bekannten griechischen Tempeln abweichenden Gebäudes gehabt habe, sind wir nicht im Stande nachzuweisen, so wenig wie wir zweifeln können, daß derselbe in seiner Art eben so ausgedehnt gewesen wie derjenige des Parthenon und anderer Tempel dieser aus dem Vollen schaffenden großen Epoche. Denn von schriftlichen Nachrichten, die ja auch in Beziehung auf den Parthenon, wie wir gesehn haben, auf die eine dürre Notiz des Pausanias beschränkt sind, liegt über die Sculpturen des Erechtheion Nichts vor, und so sind wir auf die Reste des Monumentes selbst angewiesen, in welchen uns die zunächst zu besprechende Karyatidenhalle ziemlich unverletzt und einzelne Bruchstücke des Frieses erhalten sind, welche letztere durch sehr interessante Fragmente der Baurechnung einigermaßen ergänzt werden, ohne uns jedoch einen Überblick über die Gesammheit der Composition und ein Verständniß ihres Gegenstandes möglich zu machen.

Die Karyatidenhalle ist ein kleiner südlicher Vorbau des Gesammttempels, dessen Name daher rührt, daß sein Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern, von sechs sogenannten Karyatiden getragen wird. Diese Karyatiden, deren richtiger technischer Name vielmehr „Korai“, Mädchen, ist, sind attische Mädchen im vollen Festschmuck reichlicher Gewandung, welche hier gleichsam im Dienste der Göttin in ähnlicher Weise fungirend gedacht werden, wie die Kanephoren der panathenaeischen Procession, und sind uns ganz besonders, abgesehn von der wahrhaften Schönheit ihrer Darstellung, interessant als die ältesten in Griechenland nachweisbaren Beispiele der Vertretung eines architektonischen Gliedes, der freistützenden Säule, durch die menschliche Gestalt. Denn die Jünglingsgestalten als Fackelhalter im Palast des Alkinoos bei Homer (oben S. 43.), obwohl sie demselben tektonischen Gedankenkreise angehören, und obwohl wir deren Grundvorstellung keineswegs für eine Erfindung des Dichters halten, stellen immer noch nicht die stricte architektonische Function des menschlichen Körpers und seine derselben entsprechende künstlerische Behandlung dar, und das Gleiche gilt von den knieenden Figuren, welche den oben S. 70. besprochenen altsamischen Erzkrater stützten. Etwa gleichzeitig mit den Koren des Erechtheion, jedenfalls derselben Periode künstlerischer Entwickelung Griechenlands angehörend, sind von erhaltenen Monumenten die Atlanten des Zeustempels von Agrigent, welche hier, wo es zunächst auf eine Würdigung dieses architektonischen Gedankens und seiner Ausführung ankommt, zur Vergleichung herbeizuziehn erlaubt sein wird, obwohl sie einem anderen kunstgeschichtlichen Entwickelungskreise angehören, bei dessen Besprechung sie abermals berührt werden sollen. Und zwar werden wir um so mehr berechtigt sein, die agrigentinischen Atlanten oder Telamonen und die attischen Karyatiden hier zusammen zu besprechen, als grade diese beiden Formen es sind, unter denen auch in der späteren Kunst, wenngleich nicht häufig, die menschliche Gestalt in architektonischer Function verwendet worden ist.

Wenn der menschliche Körper an die Stelle eines architektonischen Gliedes tritt, so unterliegt seine Darstellung den Grundgesetzen, nach welchen die Architektonik das durch ihn ersetzte Glied bildet. Nun ist der oberste Grundsatz der

griechischen (wie im Grunde jeder principiell schaffenden) Baukunst, die reale Function jedes Gliedes in dessen sichtbarer Erscheinung oder in dessen Ornamentschema auszudrücken. Die Säule aber fungirt als durchaus freitragende Stütze der Gebälklast, der Pfeiler desgleichen, jedoch immer im nächsten Bezuge zu der Wand, aus der er hervortritt, oder die er in ihrer Endlinie abschließt.

Ein fernerer Grundsatz der griechischen Architektonik ist die Herstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen Last und Stütze, und zwar nicht allein thatsächlich, wie sich das von selbst versteht, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung. Aus diesen beiden Grundsätzen lassen sich sowohl die Principien ableiten, nach denen die Menschengestalt architektonisch verwendet werden kann, wie nach ihnen auch die uns vorliegenden Fälle beurteilt werden müssen. Die Karyatide fungirt als freistehende Säule und Gebälkstütze, der Atlant als Pfeiler und aus der Cellawand im Innern hervortretende Deckenstütze. Als Stützen der auf ihnen ruhenden Gebälklast müssen beide nicht allein thatsächlich, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung ihrer Function genügen und ihre Function aussprechen, d. h. beide müssen als tragend und stützend und nur als tragend und stützend erscheinen, wodurch jede andere Bewegung und Handlung des Körpers als diejenige in Beziehung auf seine Last durchaus ausgeschlossen ist. Daher zunächst die Nothwendigkeit, beide Gestalten in völlig ruhigem Stande zu bilden, indem jede schreitende Bewegung uns den Gedanken an ein Aufhören der Tragfunction erwecken würde.

In der Art aber, wie beide Gestalten als Träger fungiren, tritt eine Verschiedenheit hervor. Die Karyatide (Fig. 65a.) trägt nebst ihren fünf Schwestern [72]) die durch das Fehlen eines Frieses noch erleichterte Gebälklast auf dem Kopfe; das Verhältniß der Last zur Stütze ist so aufgefaßt, daß die erstere zur letzteren verhältnißmäßig gering erscheint, und daß die sechs kräftigen Mädchen keiner sonderlichen Anstrengung bedürfen, um ihrer Function zu genügen. Ihr ruhig festes Dastehn reicht hin, um die Last sicher zu tragen, aber dies ruhige und feste Dastehn ist auch nothwendig. Danach sind die in der Idee und Composition identischen, nur in der Ausführung etwas verschiedenen Karyatiden zu beurteilen. Es sind stämmige Mädchengestalten in der reifsten Blüthe frischer Jugend, fern von leichtbeweglicher Schlankheit, aber freilich auch eben so fern von jeglicher Plumpheit und Derbheit. Die reichliche, bis auf die Füße herabfallende Gewandung, welche mit der einen Hand leicht gefaßt wird, während die andere Hand wohl leer herabhing, umfließt die gesunde Fülle der Gliederformen in einfach großen und markirten Falten, die Masse der Gestalten um ein Beträchtliches vermehrend, indem sie zugleich die Umrisse des Körpers zu der gleichmäßigen Rundung der gradlinig begrenzten Säule ergänzt, und durch die grade herablaufenden Falten an deren Canellirung erinnert. So stehn sie da im festlichen Schmucke, diese glänzenden Töchter Athens, ohne Beugung nach vorn oder hinten, ohne Wendung nach links oder rechts, und halten die Last ruhig empor, welche auf ihren Köpfen sicher ruht, vermittelt durch ein kleines durchaus architektonisch stilisirtes, aber dennoch an die Form des Korbes der Kanephoren erinnerndes Capitell, unter dem ein Wulst den Druck auf den Schädel mildert. Völlig ihrer Aufgabe gewachsen, lassen sie keinen Gedanken an Ermüdung in uns aufkommen, ja dadurch, daß, während sie mit dem einen Fuße wurzelfest auf dem Boden aufstehn, das andere



Fig. 65a. Karyatide.

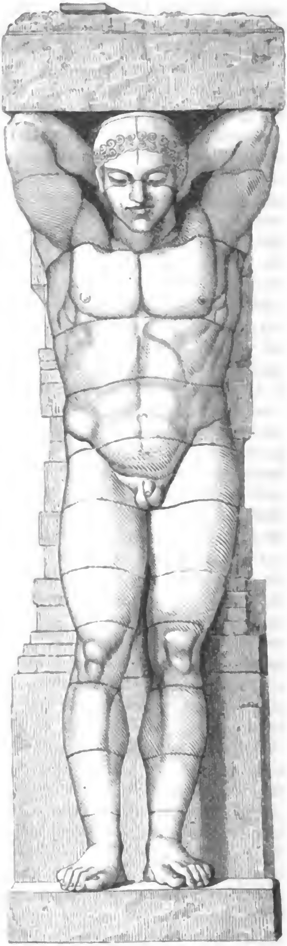


Fig. 65b. Atlant.

Bein, leicht gebogen, sich der Last entzieht, hat der Künstler, indem er zugleich in ihren Körpern und in der Gewandung den reizvollen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite erreichte, welcher jeden Eindruck von Steifheit aufhebt, seinen Karyatiden einen wohlthuenden Grad von bequemer Lässigkeit verliehen. Dieser jedoch ist wiederum nicht so stark, daß die Jungfrauen nicht durchaus von ihrem Amte in Anspruch genommen erschienen, und so ist die Gefahr vermieden, uns ihre Function als geringfügig darzustellen. Hierdurch ist zugleich jener heilige, stille Ernst motivirt, der sich in ihrem Antlitz ausspricht; in ihm spiegelt sich keine Regung subjectiver Leidenschaft, koketter Bewußtheit; es ist ein heiliger Dienst der Göttin, den sie vollziehn, wie die Jungfrauen im Friese des Parthenon, und gleichwie sie thatsächlich und in ihrer äußerlichen Erscheinung nur für die Erfüllung ihres Amtes da sind, gehn sie auch geistig in demselben auf, unbekümmert um Alles, was um sie her vorgehrt.

Etwas anders ist die Sache mit den Atlanten von Agrigent (s. Fig. 65 b.), welche in langer Reihe aus der Cellawand des Obergeschosses vortretend die Deckenbalken trugen. Ihre Last ist eine größere und erfordert eine schärfere Anspannung der tragenden Kräfte der Glieder. Auch sind diese Atlanten nicht heilige Diener des Gottes, es sind besiegte Giganten, welche die Tempeldecke über dem Haupte des Zeus und seiner Verehrer schwebend halten müssen. Demgemäß auch ihre Erscheinung. Mag sich in ihren Gestalten, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den kleinen Locken ihres Haupthaars eine an alterthümliche Formen der Kunst erinnernde Strenge aussprechen, in der Handlung durfte auch die vollendeste Kunst diese Körper nicht anders bilden. Mit beiden Füßen gleichmäßig fest auftretend, den Körper grade emporgestreckt, den Nacken etwas vorbeugend und den Blick gesenkt, so stehn sie voll geduldig ausdauernder Kraft unter ihrer Last, welche sie mit den in den Ellenbogen gebogenen Armen empfangen und emporhalten. Nicht ein leicht geflochtener Korb vermittelt hier die Last, ein hart profilirter Kragstein, in welchem die Form des viereckigen Deckenbalkens vorgebildet ist, ruht mit glatter Fläche auf den Vorderarmen der Träger und giebt uns den Eindruck lastender Schwere, der die gewaltigen Körper mit Anspannung der ganzen Musculatur des Rumpfes wie der Glieder begegnen müssen, während die Riesenleiber doch auch wieder so mächtig und in ihnen die Kraft so energisch erscheint, daß wir die Überzeugung gewinnen, sie werden der auf ihnen ruhenden Last auch auf die Dauer nicht erliegen. Sowie aber in den Karyatiden Alles, Maßverhältniß, Grundform, Gewandung, Haltung und Ausdruck sich vereinigt, um dieselben als Stellvertreterinnen der frei und leicht tragenden Säulen zu charakterisiren, so erscheinen die Giganten von Agrigent, vortretend aus der Wand, aus der hinter ihnen noch eine Lisene vorspringt, gleichmäßig grade emporgerichtet und mit den Spitzen der Ellenbogen die Winkel des schweren Pfeilercapitells bezeichnend, vollkommen als Stellvertreter des Pfeilers.

Kehren wir aber nach dieser zur künstlerischen Würdigung der Karyatiden nothwendigen vergleichenden Betrachtung von Agrigent nach Athen und dem Erechtheion, als dem Schauplatz unserer jetzigen Studien zurück, so finden wir von dem plastischen Schmucke dieses merkwürdigen Tempels, wie gesagt, nur einzelne Reste, und zwar Reste des Frieses. So gering aber auch diese Reste sein mögen, namentlich wenn man sie mit dem Friese des Parthenon vergleicht,

so mannigfaltiges Interesse bieten sie der Betrachtung dar. Was zunächst die materielle Technik anlangt, so findet sich hier das Eigenthümliche, daß, während bei allen übrigen Friesen, die wir kennen, die Sculpturen aus der Oberfläche der soliden Werkstücke des Tempels herausgehauen sind, der Fries des Erechtheion aus Figuren von pentelischem Marmor besteht, welche auf die Friesblöcke von dunkelem eleusinischem Stein und auf den Vorsprung des Architravbalkens durch zum Theil noch vorhandene metallene Klammern einzeln aufgenietet sind. Welcher Grund für die Wahl dieser ungewöhnlichen und unsoliden Construction vorgelegen haben mag, erscheint völlig dunkel; für uns aber hat dieselbe noch den besonderen Nachtheil im Gefolge gehabt, daß wir die Theile des Frieses durchaus ohne Zusammenhang in ganz vereinzelten Stücken und Figuren aufgefunden haben, was uns eine Zusammensetzung in richtiger Folge und eine Erklärung des Gesammtinhalts so gut wie unmöglich macht. Zusammenhang mehrer Figuren ist uns nur für ein verhältnißmäßig geringes Stück des Frieses geboten, und auch dies nicht durch erhaltene Fragmente, sondern durch inschriftliche Überlieferung. Diese inschriftliche Überlieferung, ein Theil der Baurechnung des Tempels, von der noch mehre andere, uns nicht näher interessirende Bruchstücke gefunden sind, bietet uns außer dem erwähnten theilweisen Zusammenhang noch eine andere interessante Thatsache dar, welche uns einen Einblick in das Verfahren der damaligen Zeit bei der Herstellung umfangreicher plastischer Werke gestattet. Das in Rede stehende Stück der Baurechnung nämlich, welches den Fries betrifft, zählt verschiedene Arbeiter auf und giebt an, welche Figur ein Jeder gemacht und welche Bezahlung er dafür erhalten habe. Wir lernen also, daß, während und obgleich die Composition eines Werkes, wie ein solcher Fries, natürlich und nothwendig von einem Meister herrührte, an der materiellen Herstellung desselben, der Ausführung im Marmor verschiedene Hände thätig waren, und zwar, daß wir in diesen Arbeitern, von denen einige Bürger, andere nur Schutzverwandte (Metöken) gewesen zu sein scheinen, schwerlich selbständige Künstler, sondern nur geschickte Steinmetzen oder Marmorarbeiter zu suchen haben; denn in dem sogleich mitzutheilenden hier in Rede stehenden Stücke der Erechtheionbaurechnung tritt uns kein einziger Künstlername entgegen, der mit einem sonsther bekannten sicher zu identificiren wäre. Wenn wir nun nicht annehmen wollen, daß ein solches Verfahren der Übertragung der Ausführung an verschiedene Hände und an untergeordnete Arbeiter allein beim Friese des Erechtheion stattgefunden habe, wofür es nicht den Schatten eines Grundes giebt, so finden wir in diesem Umstande eine ausreichende Erklärung dafür, daß auch bei anderen Werken gleicher Art in verschiedenen Theilen verschiedene Arbeit erkennbar ist; während hier vielmehr die Gleichartigkeit der Arbeit an den auf uns gekommenen, notorisch aus verschiedenen Händen stammenden Reliefen sich nur so erklären läßt, daß die Arbeiter das Modell eines Meisters geschickt in Marmor übertrugen, ohne Viel von dem Ihrigen hinzuzuthun. Aber auch so muß die Trefflichkeit der Figuren unsere Vorstellung von der bildnerischen Fähigkeit dieses Zeitalters und von der weiten Verbreitung derselben wesentlich erhöhen. Ehe wir jedoch weiter und zur Betrachtung der uns erhaltenen Reste übergehn, möge das mehrerwähnte Stück der Baurechnung [73]) in einer wortgetreuen Übersetzung mitgetheilt werden. Das Fragment ist etwa durch folgenden Vordersatz zu ergänzen. Es lieferte in der und

der Prytanie für den beigesetzten Preis ab: . . . . „den Knaben, der den Speer hält, für 20 Drachmen (5 Thaler); Phyromachos der „Kephisier den Jüngling neben dem Panzer, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Praxias, „der in Melite wohnt, das Pferd und das hinter diesem sichtbare, welches aus„schlägt, für 120 Drachmen (30 Thlr.); Antiphanes der Keramier den Wagen „und den Jüngling, der die zwei Pferde an denselben anschirren will, für 240 „Drachmen (60 Thlr.); Phyromachos der Kephisier denjenigen, der das Pferd „führt, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Mynnion, der in Argyle wohnt, das Pferd „und den Mann, der dasselbe schlägt und die Stele, welche später hinzugefügt ist, „für 127 Drachmen (31 Thlr. 22½ Sgr.); Soklos, der in Alopeke wohnt, den„jenigen mit dem Leitseile (der Halfter) in der Hand, für 60 Drachmen (15 Thlr.); „Phyromachos der Kephisier den auf seinen Stab gelehnten Mann, der neben „dem Altar steht, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Iasos der Kolyttier die Frau, „vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 Drachmen (20 Thlr.)".

So wenig nun auch die Schatzbeamten in dieser Inschrift auf den Zusammenhang der einzeln genannten Figuren Rücksicht genommen haben und ihren Interessen gemäß Rücksicht nehmen konnten, so wenig läßt sich, wie dies auch schon von Anderen [74]) bemerkt ist, an diesem Zusammenhange zweifeln. Nun betrifft allerdings die Inschrift nur einen beschränkten Theil der ganzen Friescomposition und zwar einen zu beschränkten, als daß wir aus demselben auf den Inhalt des Ganzen schließen könnten; was aber den vorliegenden Theil selbst anlangt, so kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß er nicht mythischen Inhalts ist; denn schwerlich würden mythische Personen auch in der Schatzrechnung nur durch „Mann, Jüngling und Frau" bezeichnet worden sein. Wir müssen vielmehr annehmen, daß in diesem Friesstücke wirkliche Menschen dargestellt waren, und zwar in Handlungen, für die sich die Westseite des Parthenonfrieses fast von selbst zur Vergleichung darbietet. Hier wie dort einzelne Gruppen, die sich hier wie dort aus Vorbereitungen zu einer festlichen Handlung sehr einfach verstehn lassen. Und daß eine solche den Gegenstand des Erechtheionfrieses wie denjenigen des Parthenonfrieses gebildet habe, ist eine naheliegende Vermuthung. Ja es scheint, daß wir aus den erhaltenen Fragmenten [75]) auf eine dem Parthenonfriese analoge Composition schließen können, d. h. auf einen Festaufzug in Anwesenheit zuschauender Gottheiten. Denn unter den Fragmenten, von denen Fig. 66 einige Proben bietet, finden sich mehre, in welchen theils thronende, theils stehende Göttinnen nach den begleitenden Thierattributen oder nach sonstigen Umständen unverkennbar sind (siehe Fig. 66, b, c, d, i, k), während andere auf schreitende weibliche Figuren schließen lassen, noch andere mäßig bewegten Männergestalten angehören (f, h), und endlich auch die Reste neben einander dahinsprengender, also angeschirrter Pferde gerettet sind. Weitergehende Vermuthungen über den Gegenstand aufzustellen dürften wir für jetzt nicht berechtigt sein und wenden uns deshalb einer Betrachtung der Reste in künstlerischer Rücksicht zu. Die nach hinten zur Aufhebung auf den Grund abgeplatteten nur etwa 34—36 cm. hohen Figuren sind stark erhoben und in bestimmten Formen gehalten. In den besser erhaltenen unter ihnen, welche ihrem Stile nach etwa zwischen den Parthenonsculpturen und den Reliefen an der Balustrade des Nike Apterostempels (s. Fig. 68.) in der Mitte stehn und den Friesreliefen des genannten Tempels am meisten ähneln,



Fig. 66. Fragmente vom Fries des Erechtheion.

läßt sich weder die naturgemäße Composition verschiedener Stellungen und Bewegungen noch jene weiche Fülle und Frische und zarte Anmuth der Formen verkennen, durch welche die attischen Sculpturen sich vor denen anderer Gegenden Griechenlands auszeichnen. Eine langgewandete ruhig dastehende weibliche Gestalt, die leider nur vom Gürtel abwärts erhalten ist (a), erinnert in auffallender Weise an die eben betrachteten Karyatiden oder auch die Processionsmädchen des Parthenon, ein anderes Fragment einer rasch eilenden weiblichen Gewandfigur (e) gemahnt an die Iris des östlichen Parthenongiebels und gewisse Figuren im östlichen Friese des Nike Apterostempels, eine Gruppe zweier in der Umarmung stehenden Frauen (d), eine auf Felsgestein sitzende weibliche Gestalt (k), welche der Composition nach in einer Metopenfigur von Olympia (s. Fig. 72.) sich wiederholt, der sie aber stilistisch weit überlegen ist, und ein Fragment einer weiblichen Figur mit entblößter Brust (g) haben in der Formgebung Etwas von der anmuthigen Frische der Thauschwestern im Ostgiebel des Parthenon, während ein paar besser erhaltene männliche Torse (h, i), so weit sich nach den sehr mäßigen Zeichnungen urteilen läßt, eher Analoges mit den Sculpturen an den Friesen des Theseion darbieten. Über die Einzelbildung des Nackten kann ich nur nach den Abgüssen eines Gruppenfragments (i) urteilen, in welchem die Formen des im Schoße der weiblichen Gestalt liegenden Knaben von der höchsten und reizendsten Zartheit sind. Für die Beurteilung der Gewandbehandlung liegt in den Zeichnungen und in zweien Abgüssen etwas mehr Material vor. Danach ist die Ausführung durchweg sehr fleißig und sauber, die Formen sind präcis, ohne hart sein, und die Mehrzahl der Motive ist überaus wohl verstanden. Hier und da jedoch scheint eine nicht durchaus naturgemäße, sondern mehr arrangirte und auf gefälligen Effect hinarbeitende Anordnung des Faltenwurfs hervorzutreten (c, g, k), welche schon über die allen Reichthum der Motive regelnde Strenge der Sculpturen des Parthenon hinausgeht und mit der Weise übereinstimmt, die wir sogleich an den mit der Vollendung des Erechtheion schon dieser Analogie wegen für ungefähr gleichzeitig zu haltenden Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros wiederfinden werden.

ACHTES CAPITEL.

Die Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros.

Auf dem Abschluß oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen erhob sich und erhebt sich nach langer Zerstörung seit der venetianischen Belagerung von 1687, wo er abgetragen und in eine große, den Burgaufgang sperrende Batterie verbaut wurde, heute wieder ein Tempel, der trotz aller Kleinheit (denn er mißt nur 18 zu 27 Fuß) eine Perle attisch-ionischer Architektur ist. Geweiht war er der mit Nike identificirten Athene (*Ἀθηνᾶ Νίκη*), deren altes Holzbild, welches die Verwüstung der Burg durch die Perser überdauert hatte,

in diesem Tempel stand, der gewöhnlich mit dem durch Pausanias in Schwang gebrachten Namen des Tempels der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) bezeichnet wird. Wir haben es hier nicht mit dem alten Cult und dem alten Cultbilde der Athena-Nike zu thun, eben so wenig mit der Architektur in ihrer schönen Gesammtheit und in ihren reizvollen Einzelheiten, sondern nur mit den Resten des Sculpturenschmuckes des Tempelchens, bestehend in dem Friese und mehren Reliefplatten, durch welche eine Brustwehr oder Balustrade gegen den Rand des gewaltigen Mauerpfeilers hergestellt war. Ehe wir aber den Fries näher betrachten, muß erwähnt werden, daß die Ansicht derjenigen, welche annahmen, dieses Tempelchen sei von Kimon als Denkmal seiner Siege über die Perser vor der 80. Ol. errichtet worden, als unbegründet nachgewiesen ist[76]), so daß wir zunächst kein Datum für die zu besprechenden Sculpturen besitzen und ein solches aus diesen selbst abzuleiten genöthigt sind. Doch wird uns eine Würdigung ihres Stils nicht lange anstehn lassen, dieselben etwa dem Menschenalter nach Phidias zuzuweisen, derselben Zeit, welcher der Fries des Erechtheion angehört.

Der nur 45 cm. hohe Fries zerfällt seiner Darstellung nach in vier getrennte, den vier Seiten des Tempels entsprechende Compositionen, deren erste (im Osten) ein Götterversammlung enthält, während die drei anderen Kampfscenen bieten. Die Götterversammlung ist Gegenstand verschiedener, zum Theil recht abenteuerlicher Vermuthungen gewesen[77]), und mehr als eine Vermuthung kann man auch bei der schlechten Erhaltung der meistens weiblichen und langbekleideten Figuren (ihrer 16 von den besser erhaltenen 21, eine Figur ist bis auf Spuren verschwunden), denen grade die individuell bezeichnenden Theile, die Köpfe sowie mit Ausnahme der den Mittelpunkt einnehmenden Athene alle Attribute fehlen, schwerlich aufstellen. Bei der Zusammengehörigkeit der drei anderen Friesseiten und der sinnreichen Erfindsamkeit der Zeit, in der das Ganze entstand, ist es unwahrscheinlich, daß die Ostseite einen Gegenstand für sich und außer Zusammenhang mit dem Übrigen bilde; erkennt man aber dies an, so wird man es wahrscheinlich finden müssen, daß die Berathung der Götter sich auf die Kämpfe bezieht, welche an den drei anderen Friesseiten dargestellt sind. Hiedurch würde sich sowohl die ernste Ruhe der in der Mitte um Athene gruppirten (obersten) Götter wie die lebhafte Bewegung und Erregtheit bei denen auf den Flügeln erklären lassen, die, an Zeus' Rathschluß weniger unmittelbar betheiligt, die Gefahren des Kampfes, den die Griechen zu bestehn haben, vergegenwärtigen. Über die Bedeutung dieses Kampfes ist man nicht durchaus einig, ja man hat gestritten, ob die mit ihm geschmückten übrigen drei Seiten als Darstellungen verschiedener Handlungen oder als diejenige verschiedener Scenen derselben Begebenheit aufzufassen seien. Und doch ist nur die letztere Annahme gerechtfertigt. Denn die Übereinstimmung der nördlichen und südlichen Seite, welche die westliche zwischen sich einrahmen, ist so groß, daß diese beiden Compositionen grade so wie der Fries der Nord- und Südseite des Parthenon nur für die Darstellungen zweier durchaus parallelen Theile einer Handlung gelten können, zu der dann folgerichtig auch die verschiedene Scene der Westseite gehören muß. Auf der Süd- wie auf der Nordseite nämlich finden wir Kämpfe von Griechen gegen barbarische, namentlich mit Hosen bekleidete Reiter, während die Westseite Kämpfe von Griechen gegen Griechen



Ost

c



Nord.

d h



Süd.



West

erkennen läßt. Die barbarischen Reiter hat man freilich zum Theil für Amazonen gehalten, jedoch lassen sich fast in allen zu bestimmt bärtige Männer erkennen, als daß wir lange zweifeln könnten, nicht eine mythische Amazonenschlacht, sondern einen geschichtlichen Kampf gegen Perser vor uns zu haben. Es handelt sich also allein darum, uns einer Schlacht der Griechen gegen die Perser zu erinnern, in der auf persischer Seite Griechen kämpften, die folglich zur Deutung der drei Friesseiten hinreicht, wenn wir dieselben als drei Theile einer Begebenheit auffassen. Eine solche ist bekanntlich die Entscheidungsschlacht bei Plataeae, in der auf Seiten der Barbaren, und zwar grade den Athenern gegenüber die Boeoter, Lokrer, Malier, Thessaler und Phoker fochten (Herod. 9, 31), und zwar erzählt uns Herodot (9, 67), daß die übrigen Hellenen auf Barbarenseite sich absichtlich schlecht hielten; nur die Boeoter, namentlich die Thebaner, fochten geraume Zeit tüchtig gegen die Athener, denen sie unter großem Verluste unterlagen. Hier haben wir die historische Unterlage zur einheitlichen Deutung unserer drei Friesseiten, wie dies an einem andern Orte näher begründet worden ist [78]).

Obgleich nun aber die hier dargestellten Kämpfe durchaus historisch sind, so sind sie doch, wenn wir von dem nothwendigen charakteristischen Costüm der Perser absehn, fern von allem historischen Realismus in Bewaffnung, Kampfart oder in sonstigen Momenten, in frei erfundenen Gruppen und durchaus in der Weise heroischer oder mythischer Kämpfe gebildet, so daß die allgemeine Schlacht in eine Folge von Einzelkämpfen aufgelöst ist. Und zwar mußte dies schon deshalb geschehn, weil das Relief, dem die Tiefenperspective abgeht, gar nicht die Möglichkeit bietet, die Massenbewegungen geordneter Phalangen oder Reiterlinien darzustellen. Aber auch abgesehn hiervon muß einleuchten, daß nur vermöge dieses Verfahrens der ganzen Darstellung jene Fülle des individuellen Lebens und der individuellen Bewegung, jener Reichthum an einzelnen Motiven verliehen werden konnte, welche die Grundbedingung des Interesses und der Schönheit ausdehnter plastischer Compositionen ist, auch ehe man einen Blick auf die beiliegende Tafel (Fig. 67) geworfen hat, auf der einige der besterhaltenen Platten als Proben zusammengestellt sind. In der untersten Reihe sind zwei Proben der Westseite, zunächst der Eckblock der Nordseite, auf welchem wir einen Kämpfer mit einem boeotischen Helm, Schild an Schild im harten aber noch gleichen Kampfe mit dem Gegner finden, und sodann zwei ausgedehntere Kämpfergruppen. In der ersteren derselben (rechts) scheint es sich um die Gefangennahme und Entwaffnung eines überwältigten und auf die Kniee gestürzten Kämpfers durch zwei Gegner zu handeln (die letzte Figur rechts gehört zu einer neuen, beschädigten Gruppe), während es in der größeren Gruppe links die Rettung eines Verwundeten gilt. Ein Kampfgenoß hat den zu Boden Gesunkenen sanft erhoben, während zwei durch die Helme als Athener erkennbare Kämpfer den siegreichen Feind zurücktreiben, dessen Genoß oder Diener mit übergehaltenem Schilde sich vorbeugt, um den Fuß des Gesunkenen zu ergreifen und ihn auf Feindesseite hinüberzuziehn, eine Scene, die in sehr interessanter Weise an die aeginetischen Giebelgruppen erinnert. Die letzte Figur links scheint zu der folgenden Gruppe zu gehören, in der ein Thebaner vor einem Athener zurückweicht, während in den noch folgenden drei Gruppen wir jedesmal den Kampf über einen Gefallenen wiederfinden, der aber in schöner Abwechselung das eine

Mal als Todter, das andere Mal als matt Hinsinkender, das dritte Mal als noch Widerstrebender unterschieden ist, so daß demgemäß auch die Situationen der über den Gefallenen Kämpfenden jedesmal verschieden erscheinen. In der zweiten und dritten Reihe finden wir ein paar Stücke der Nordseite und der Südseite. Die erste Platte der Nordseite beginnt mit der Darstellung eines auf das Knie gestürzten Barbaren, den sein griechischer Gegner im Haar gefaßt hat und mit dem Todesstoße oder Streiche bedroht, während in der folgenden Gruppe ein berittener Barbar über die Leiche eines Genossen dahinsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe, der ersten im Motive ähnlich, den zu Boden gestürzten Perser von einem Genossen vertheidigt zeigt. In der zweiten Platte bildet die Verfolgung eines dahinsprengenden Persers durch einen behelmten und beschildeten Griechen das hervortretende Hauptmotiv. In dem ersten Stücke der Südseite (in der dritten Reihe) handelt es sich um Gefangennahme eines Persers, dem das Pferd unter dem Leibe getödtet ist, und der jetzt, in der Gewalt zweier Gegner, eines bekleideten und eines unbekleideten, von seinem zusammenstürzenden Thiere steigt, unter dem die Leiche eines zweiten Persers liegt. Allerdings scheinen zwei Barbaren, von denen der eine kniet, den bekleideten Griechen zurückhalten zu wollen, jedoch ist hier der Fries zu sehr zerstört, um mit Sicherheit über die Motive urteilen zu können.

In dem zweiten Stücke der Südseite kehrt links zu Anfang die Gruppe des auf die Kniee gestürzten, von seinem griechischen Gegner bedrohten Barbaren wieder, die wir bereits in zwei Variationen auf den Platten von der Nordseite kennen gelernt haben, die aber hier durch das sehr charakteristische Costüm des Barbaren ausgezeichnet ist. Auch die zweite Gruppe wiederholt im Wesentlichen das Motiv der Mittelgruppe der eben genannten Platte, den Kampf eines Griechen zu Fuß gegen einen berittenen Perser über eine Barbarenleiche; nur dringt der Grieche hier mehr an, während er dort zurückweicht. Die letzte Figur rechts gehört zur folgenden Gruppe, von der nur noch der Schild des zweiten Kämpfers erhalten ist. In der obersten Reihe der Tafel Fig. 67 endlich ist das besterhaltene Stück der Ostseite als Probe von der dort dargestellten Götterversammlung ausgehoben.

Anlangend die Composition wird man zunächst im Allgemeinen die Anordnung der drei Seiten mit den Kämpfen, das Einfassen der Kämpfe der Athener gegen die Thebaner zwischen die in vollkommener Parallele stehenden Langseiten mit der Barbarenschlacht als durchaus sinnig und die Einheit des Ganzen klar darstellend anzuerkennen haben und nicht minder die Art der frei künstlerischen Auffassung und Darstellung des geschichtlichen Gegenstandes aus Gründen, welche im Vorstehenden angedeutet sind. In den einzelnen Gruppen, welche nicht wie beim Theseionfriese auf zwei, höchstens drei Figuren beschränkt sind, sondern mehrfach, fast durchgängig, deren eine größere Zahl, bis zu sechs und sieben, in eine Gesammthandlung zusammenfassen, zeigt sich im Ganzen eine rege Erfindung mit einer nicht verächtlichen Mannigfaltigkeit der Motive und schöner Lebendigkeit und Correctheit der Ausführung. Die Motive einzelner Gruppen, wie z. B. der Hauptgruppe auf dem mitgetheilten Stücke der Westseite (n), die Gefangennahme des Persers auf dem sinkenden Pferde (l), der heftige Sturz eines anderen Persers, das Durchgehen zweier ledigen Pferde auf der Südseite und in einigen andern

Theilen ziehn theils durch ihre Neuheit theils durch mehr als gewöhnliche Tiefe und Wärme des psychologischen Gehaltes an, andererseits aber kann der Künstler von einer gewissen, merkbar hervortretenden Monotonie nicht freigesprochen werden. Diese ist nicht sowohl darin zu suchen, daß ohne Ausnahme auf jeder Platte der Nord- und Südseite, wie auch die Proben zeigen, unter dem sprengenden oder stürzenden Pferde des Hauptreiters auf Barbarenseite eine, wenn auch in verschiedener Weise, lang hingestreckte Perserleiche daliegt, denn das wird mit gutem Bedacht ersonnen sein, um noch ein Merkmal der Schlacht bei Plataeae hervorzuheben, in welcher der Verlust auf Perserseite ungeheuer war; die Monotonie liegt vielmehr in der mehrfachen, wenn auch im Einzelnen abgewandelten Wiederholung eines Kampfmotivs, so auf der Westsseite desjenigen eines Kampfes um einen Gefallenen, auf der Nord- und Südseite der Bändigung eines auf die Kniee gestürzten Barbaren durch seinen griechischen Gegner; ferner in der mehrfachen Wiederholung einer Stellung; diejenige z. B. des gegen den Reiter kämpfenden Griechen in der Mitte der Südseite (k) kehrt auf den beiden Langseiten genau so noch zwei Mal wieder, und sehr ähnlich vier Mal auf der Westseite, zwei Mal im größeren Stücke unserer untersten Reihe (n); die Stellung des Griechen, der den Fuß auf seinen gestürzten Gegner stemmt, in der Gruppe (f) von der Nordseite, kehrt fast genau ebenso auf der Südseite, und wesentlich übereinstimmend nochmals auf der Nord- und auf der Westseite wieder; die Gestalt des berittenen Persers und die Stellung seines Pferdes ist drei Mal wesentlich dieselbe, und was dergleichen mehr ist. Wenngleich also die Erfindungsgabe des Künstlers nicht so groß ist wie diejenige des Künstlers, welcher den Reiterzug im Parthenonfriese componirte, oder des Meisters des phigalischen Frieses, den wir demnächst kennen lernen werden, so muß doch anerkannt werden, daß derselbe es verstand, die einzelnen Motive in eine derartige Abfolge zu bringen, daß der Totaleindruck der einer lebendigen Mannigfaltigkeit ist, und daß die Dimension der Bewegung der ganzen Composition den Bedingungen der Friessculptur durchaus entspricht. In auffallend geringerem Grade ist dies auf der Ostseite der Fall, auf der, wie man schon aus der mitgetheilten Probe sehn kann, das grade Nebeneinanderstehn der wenig bewegten, langbekleideten Göttergestalten den Fluß und die Einheitlichkeit der Composition in bedenklicher Weise beeinträchtigt, obgleich nicht verkannt werden soll, daß der Künstler sich der Gesetze der zweiflügeligen Composition bewußt war, und daß er dieselben in der entgegengesetzten Richtung und der nach den Flügeln hin zunehmenden Bewegung seiner Figuren thunlichst zur Anschauung zu bringen suchte.

Die Formgebung der bei nur 45 cm. Höhe des Frieses in kräftigem, zum Theil vom Grunde gelöstem Hochrelief gearbeiteten, sehr zierlichen und schlanken Figuren steht, soweit sich bei dem zerstörten Zustande der meisten Platten sicher urteilen läßt, durchaus auf der Höhe der Kunst und läßt es weder an Fluß und Leben der Umrißzeichnung noch an Kraft und Weichheit der Flächenbehandlung noch an jenem lebenswarmen Naturalismus der Detailbildung fehlen, der Werke dieser großen Epoche der Kunst so fühlbar von späteren Productionen unterscheidet. Einige Flüchtigkeiten und Verzeichnungen (besonders zu lang gestreckte Beine) fehlen übrigens hier so wenig wie in anderen Friesen, ohne jedoch besonders auffallend oder zahlreich zu sein. In den Gewandungen aber läßt sich der Beginn

eines Strebens nach Effect, eine Anordnung, die nicht mehr durchweg aus den Bewegungen selbst mit Nothwendigkeit abgeleitet ist, und sich in breiten, flatternden und faltenreichen Massen und vielfältig geschwungenen Linien mit Behagen ergeht, schwerlich verkennen. Es ist auf Ähnliches bei den Reliefen vom Erechtheionfriese hingewiesen worden, und hier muß wiederholt werden, daß in Beziehung auf das Formgefühl und die Formgebung kaum zwei Kunstwerke mit einander so viel Gemeinsames haben, wie diese beiden zuletzt besprochenen Friesreliefe, abgesehn davon, daß einzelne Figuren von der Ostseite des Frieses vom Niketempel fast genau mit Figuren aus dem Friese des Erechtheion übereinstimmen. Wir haben um so mehr Ursache an dieser Ähnlichkeit festzuhalten, je mehr durch die Datirbarkeit des Erechtheionfrieses aus dem Anfang der 90er Olympiaden auch dem zuletzt betrachteten Friesrelief eine Zeit angewiesen wird, die uns dasselbe als ein Monument des Übergangs von der strengen Großheit phidias'schen Stils zu der leichteren Anmuth des Stils der jüngeren attischen Schule erkennen und würdigen läßt.

Der Niketempel steht auf dem Pfeiler der südlichen Burgmauer schräge, so daß zwischen seiner Nordseite und dem Rande des Pfeilers gegen die große Propylaeentreppe ein nur kleiner spitzwinkelig dreieckiger Raum übrig bleibt. Sollte der Tempel umgehbar sein, so mußte man diesen schmalen Raum durch eine feste Brüstung gegen die große Treppe hin umgeben um die Gefahr des Herabstürzens zu beseitigen. Man that es durch eine mit Reliefen verzierte marmorne Balustrade von 0,96 m. Höhe, aus der sich ein metallenes Gitter erhob. Ziemlich ansehnliche Theile dieser Balustrade sind bei der Ausgrabung des Niketempels 1835, andere, weniger erhebliche später gefunden worden; wenngleich wir aber auch nur Fragmente besitzen, so hat doch deren genaue Zusammenstellung und Betrachtung genügt, um den Grundgedanken des ganzen Reliefs, von dem in Fig. 68. zwei der besterhaltenen Platten mitgetheilt sind, erkennen zu lassen [79]). Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Reliefe der Balustrade eine Beziehung zu dem Tempel und zu der in ihm verehrten Göttin hatten, und diese Beziehung scheint denn auch in der glücklichsten Weise darin nachgewiesen zu sein, daß das Balustradenrelief eine Mehrzahl von Siegesgöttinnen, den Dienerinnen der Athene, darstellt, welche ihre Göttin umgebend mit der Aufrichtung und Ausschmückung eines Tropaeon und der Vorbereitung zu einem Siegesopfer (a) beschäftigt sind. Dies Letztere ist der Gegenstand der schönen Platte a. Fig. 68. Zwei Niken sind mit einem wilden Stier beschäftigt, der mit gutem Grunde klein und zierlich gebildet ist, damit seine Bändigung durch die gracilen Mädchen nicht zweifelhaft erscheine; die eine hält das anspringende Thier zurück, wobei sie an einem Stein einen Haltpunkt für ihren Fuß sucht, die andere weicht seinem Ansprung aus und schreitet lebhaft voran. So richtig in der Hauptsache die angegebene Erklärung ohne Zweifel ist, so reicht sie doch nicht zur Aufklärung über alle Einzelheiten hin; namentlich ist schwer zu sagen was das Sandalenlösen [80]) der Nike der Platte b. Fig. 68. mit der Gesammthandlung zu thun habe, und auch manches andere Fragment bleibt räthselhaft. Die ganz unausgeführten Flügel der Siegesgöttinnen weisen bestimmt genug auf weitere Ausführung durch Malerei hin, nur ist es nicht möglich über die Ausdehnung derselben abzusprechen, da keinerlei Farbenspuren erhalten sind.



a. b.
Fig. 68. Reliefe von der Balustrade des Tempels der sogenannten Nike Apteros.

Der Stil dieser in mäßigem Hochrelief gehaltenen Figuren weicht so merklich von dem Stil des Frieses ab, das Moment des Effectvollen in den Gewandungen, welches dort leise auftritt, zeigt sich hier so sehr entwickelt, ja ist besonders in dem ersteren Fragmente so weit gesteigert, daß die Annahme [81]), beide Reliefe seien gleichzeitig entstanden und die Differenz nur daraus zu erklären, daß der Meister die größeren und sichtbaren Reliefe der Balustrade mit eigener Hand arbeitete, in ihnen also sein Formgefühl vollkommen ausdrückte, während er die Arbeit des Frieses einem Schüler oder Arbeitern überließ, die noch in der Zucht älterer

Kunst erwachsen waren, zur Erklärung dieser Differenzen schwerlich ausreicht, so daß denen beizustimmen sein wird, welche den Balustradenreliefen eine spätere Entstehungszeit anweisen [82]). Auch scheint es, daß man die Ausführung verschiedenen Händen wird zuschreiben müssen. Denn nicht allein sind die einzelnen Figuren von verschiedener Güte des Machwerks, die Sandalenlöserin, eine der schönsten und anmuthigsten Gestalten der ganzen alten Kunst, den anderen überlegen, sondern es zeigt sich auch in der Motivirung und in der Behandlung ihres prächtigen reichfaltigen Gewandes mehr Strenge, Sorgfalt und Stil als besonders in derjenigen der Gewandung der dem Stier voraneilenden Nike, so schön sie auch gedacht sein mag. Die Art wie das Nackte durch die Gewandung sichtbar behandelt ist und wie sich die Kleidung dem Nackten anlegt, die Behandlung an den Parthenonmonumenten beträchtlich überbietend, verbürgt eine spätere Entstehungszeit und scheint bereits unter den Einflüssen des Formengefühls einer jüngeren Periode zu stehn, von deren Monumenten aus auf unsere Reliefe ein vergleichender Rückblick zu werfen sein wird.

Der tiefgreifende Einfluß der Kunst des Phidias und der Seinen, welcher uns schon aus den Arbeiten verhältnißmäßig untergeordneter Künstler wie nachweisbar der Arbeiter am Friese des Erechtheion, vermuthlich auch derjenigen anderer ausgedehnter architektonischer Sculpturen entgegentrat, offenbart sich nirgends deutlicher als in einer Classe von Denkmälern, die, wenn auch ausnahmsweise, nachweislich aber erst in der folgenden Periode, namhafte Meister sich mit ihnen befaßten, ihrer Hauptsache nach von Handwerkern herrühren. Es sind dies namentlich die Grabsteine, nächst ihnen Votivreliefe und solche Reliefe, mit denen man öffentliche, in Stein gehauene Urkunden, Erlasse, Verträge u. dgl. zu verzieren liebte. Unter den Grabsteinen, auch wenn man hier nur solche Reliefe berücksichtigt, welche erwiesenermaßen, nicht allein nach Vermuthung [83]) Grabsteinen angehören, sind nicht wenige, die vermöge ihrer poesie- und gemüthvollen Erfindung und ihrer schönen und lebendigen Composition, manche, die außerdem durch Trefflichkeit ihrer Ausführung als wahre und höchst erfreuliche Kunstwerke gelten müssen. Der Mehrzahl nach stellen sie Familienscenen dar, welche, obwohl sie mehr typisch als individualisirt sind, von großer Innigkeit der Empfindung zeugen, aber auch Scenen der Freundschaft und einzelne Personen in einer charakteristischen Situation, Jünglinge mit Lieblingsthieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dgl. m., daneben Kämpfe, welche auf Kriegsthaten des Bestatteten hinweisen [84]). Ihrem Stile nach dürften die meisten Grabsteine, wie auch wohl alle Votivreliefe und diejenigen von öffentlichen Urkunden insgesammt der folgenden Periode angehören; in einigen aber lebt der Geist der schlichten und großen Auffassung des Gegenstandes und der Formen, welche der Zeit der ersten Kunstblüthe eigen ist. Nur die gebotene Rücksicht auf den Umfang dieses Buches kann es rechtfertigen, wenn diese Monumente, von denen eine einzelne Probe mitzutheilen nicht genügen würde, hier nur summarisch erwähnt werden; es ist ja aber unmöglich alle erhaltenen Denkmäler einer kunstgeschichtlichen Darstellung einzureihen, sie muß sich vielmehr darauf beschränken, aus datirten und datirbaren Monumenten den Kunstcharakter der verschiedenen Meister und Epochen anschaulicher und

eindringlicher zu entwickeln, als dies aus bloßer Berücksichtigung der schriftlichen Quellen möglich ist.

NEUNTES CAPITEL.

Attische Künstler der myronischen und einer eigenen Richtung.

In Phidias, seinen Schülern und Genossen haben wir die berühmtesten und größten Meister Athens in der ersten Blüthezeit der Kunst, in den von ihnen geschaffenen oder von dem Kreise dieser Schule angeregten Werken die erhabensten Leistungen der attischen, wenn nicht der gesammten griechischen Bildnerei kennen gelernt; diese Thatsache kann uns nun aber nicht gleichgiltig machen gegen die Betrachtung von Erscheinungen und Entwickelungen, welche sich den so eben geschilderten als minder erhaben und gewaltig an die Seite stellen; im Gegentheil haben wir allen Grund, auch diese Thatsachen der Geschichte thunlichst genau in's Auge zu fassen, weil erst ihre Verbindung mit jenen ein vollständiges und deshalb getreues und wahrhaftes Bild von der allseitig entfalteten Kunstblüthe dieser Periode zu geben im Stande ist, und weil sie, so gut wie die ideale Production des Phidias und der Seinen Consequenzen haben in späteren Offenbarungen des griechischen Kunsttriebes, die ohne ein Zurückgehn auf die Wurzel und Quelle kaum verstanden werden können. Und wenngleich uns die jetzt zu besprechenden Künstler nicht mit ehrfurchtsvollem Staunen erfüllen werden, wie der Riesengenius eines Phidias, so werden wir unter ihren Werken doch mehr als eines finden, das wir mit Interesse und Wohlgefallen betrachten können; daneben freilich haben wir von Verirrungen der Kunst zu reden, aber das ist ja grade der schon in der Einleitung hervorgehobene Vorzug der geschichtlichen Betrachtungsweise, daß in ihr und durch sie nicht nur das Vollendete und Mustergiltige, sondern auch das minder Vortreffliche, ja daß der Irrthum und der Fehler sein Interesse und seine Bedeutung hat.

Es ist schon bei der Besprechung Myrons darauf hingewiesen worden, daß nächst Phidias er den am weitesten reichenden Einfluß auf die Gestaltung der attischen Kunst gesabt habe; es ist jetzt an der Zeit dies in den Thatsachen nachzuweisen. Wir haben neben Phidias eine Zahl von bedeutenden Künstlerr kennen gelernt, die wir als seine Schüler und Genossen bezeichneten, und welche im Geist und in der Weise des großen Meisters wirkten und schufen; wir haben es jetzt mit einer Gruppe von Künstlern zu thun, welche als Fortsetzer der Richtungen angesehn werden dürfen, die Myron der Bildnerei gegeben hat. Denn wenn von ihnen auch nur ein einziger ausdrücklich als Myrons Schüler genannt wird, wenngleich demnach auch in der Überschrift dieses Capitels nicht von einer Schule Myrons gesprochen werden durfte, so wird sich uns der Einfluß desselben

in den Werken der jetzt anzuführenden Künstler, welche zudem wesentlich als Zeit- und Altersgenossen von Myrons Sohne Lykios erscheinen, doch so deutlich zu erkennen geben, daß die Annahme selbst einer wirklichen Lehrerschaft Myrons gegenüber diesen jüngeren Bildnern auch ohne das Zeugniß der Alten kaum als zu kühn bezeichnet werden darf. Und zwar um so weniger, je mächtiger die Anziehungskraft der Schule des Phidias sein mußte, je augenscheinlicher das Übergewicht des Einflusses dieser Richtung sich zu erkennen giebt. Denn finden wir ungeachtet dessen und trotz dem Hineinragen der idealistischen Tendenz selbst in den jetzt zu schildernden Kunstkreis Myrons Principien verjüngt lebendig, so dürfen wir wohl schließen, daß die Künstler, welche sie aufnahmen und fortbildeten, in der klaren Erkenntniß, daß des Phidias Art und Kunst ihrem Talente nicht entsprach, sich dem älteren Meister zuwandten, der in einem allerdings niedrigeren Kreise Werke geschaffen hatte, welche in ihrer Art eben so vollkommen waren wie diejenigen des Phidias in der ihrigen.

Wir haben zu beginnen mit

Lykios, Myrons Sohne und Schüler, der, wie sein Vater, in Eleutherae geboren, aber wie jener den attischen Künstlern zuzurechnen ist. Seine Lebenszeit können wir nur nach der Myrons, also nur unbefähr bestimmen; jedoch darf als sicher betrachtet werden, daß dieselbe wesentlich mit dem Zeitalter der Schüler des Phidias zusammenfällt, und daß sein ausgedehntestes Werk vor der 90. Ol. (420 v. u. Z.) vollendet war [85]. Es war dies ein Weihgeschenk, welches die ionischen Apolloniaten wegen eines Sieges in Olympia aufgestellt hatten, und bildete eine freistehende, symmetrisch componirte Erzgruppe heroischen Gegenstandes im Geiste der Werke des Onatas (S. 111). Pausanias giebt uns eine ziemlich genaue Beschreibung dieser Gruppe, aus der wir nicht allein den Gegenstand der Darstellung kennen lernen, sondern auch die Aufstellung und Composition uns zu vergegenwärtigen vermögen. Der Vorwurf war der letzte und größte Kampf Achills, der gegen Memnon, in welchem dem Sohne der Thetis zum ersten Male ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn der Eos entgegentrat, der, wie er selbst, nach dem Epos mit Waffen aus Hephaestos' Werkstatt versehn war. Das Epos, die nach dem Aethiopenfürsten Memnon benannte Aethiopis von Arktinos von Milet [86], hatte diesen letzten Kampf und diesen herrlichen Sieg des Peleïden in großartigster Weise vorgebildet, und dessen tiefe Bedeutung namentlich dadurch in's schärfste Licht gerückt, daß es, ähnlich wie die Ilias beim Kampfe des Sarpedon und Patroklos, die Götter in unmittelbarer Theilnahme an dem Schicksal der kämpfenden Helden darstellte. Während aber Homer sich darauf beschränkt, bei Sarpedons Tode durch Patroklos Zeus, den Vater des unterliegenden Helden in tiefer Bewegung für den Sohn und Hera in gewohnter Opposition darzustellen, hatte Arktinos das ähnliche Motiv pathetischer aufgefaßt, indem er die beiden göttlichen Mütter für das Leben der Söhne flehend an den Thron des Zeus stellte, der, auf goldener Wage die Loose der Helden wägend, nach des Schicksals Willen der Eos Bitten verwerfen mußte. Diese pathetische Doppelhandlung auf Erden und im Olymp vergegenwärtigen uns mehre alte Kunstwerke [87], die uns Arktinos' herrliche und tiefergreifende Poesie ahnen lassen, und eben diese Doppelhandlung der Götter und Menschen hatte Lykios in seiner Gruppe zu höherer Einheit zu verschmelzen gewußt. Die dreizehn Figuren waren, wie uns Pausanias

angiebt, auf einer gemeinsamen halbkreisförmigen Basis aufgestellt. In der Mitte war Zeus, wahrscheinlich thronend, vielleicht mit der Schicksalswage in der Hand dargestellt, neben ihm beiderseits die flehenden Göttinnen. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, und demgemäß hatte Lykios die beiden Haupthelden noch nicht im eigentlichen Kampfe begriffen gebildet, sondern er hatte sie, beide zum Angriff bereit, auf den Enden der Basis einander gegenübergestellt. Es ist wohl von selbst einleuchtend, wie trefflich dieser Moment gewählt war, indem der Anblick der schlagfertigen Helden die Phantasie des Beschauers erregte, ohne gleichwohl das Hauptinteresse von der die ganze Bedeutsamkeit der Begebenheit spiegelnden Mittelgruppe der flehend heraneilenden Mütter und des in der unerschütterlichen Ruhe des Weltregierers zwischen ihnen thronenden Zeus abzulenken, wie es die Darstellung des Kampfes selbst mit Nothwendigkeit gethan hätte. Der ganze Werth des Princips der zweiflügelig symmetrischen Composition, welches aus der architektonischen Plastik hier in die frei componirte Gruppe herübergenommen ist, liegt offen zu Tage. Der Raum zwischen der Mittelgruppe und den Hauptpersonen auf den äußersten Flügeln war mit Helden aus den beiden Heeren der Griechen und Troer erfüllt, und zwar so, daß die einander gegenüberstehenden Helden herüber und hinüber paarweise in gegensätzliche Beziehung gebracht waren. Dem Odysseus entsprach Helenos, der weiseste Troer dem klügsten Griechen, in Paris und Menelaos begegneten sich die zwei erbittertsten Feinde, dem Diomedes entsprach Aeneas, dem Schützling der Athene der Sohn der Aphrodite, und dem Telamonier Aias, nächst Achill dem besten Manne im Heere der Griechen, Deïphobos, der in Troia nach Hektors Tode an dessen Stelle gerückt war. So war die ganze Gruppe scharf gegliedert und wurde durch die hervorragende Bedeutung der Personen in der Mitte und auf den Endpunkten zu fester Einheit zusammengeschlossen.

Wenn sich in dem Gegenstande und der Composition dieser Gruppe allerdings mehr der Geist der idealistischen Kunst als derjenige der Kunst Myrons ausspricht, und wenn wir nicht im Stande sind darzuthun, inwiefern sich Lykios etwa in der Formgebung der Art seines Vaters und Lehrers genähert hat, so vermögen wir dagegen den Charakter der myronischen Kunst in zwei anderen Arbeiten des Lykios nachzuweisen. Es sind dies zwei Knabenstatuen, deren eine wir aus Pausanias kennen, während die andere Plinius zwei Mal, scheinbar als verschiedene Werke des Künstlers erwähnt [88]). Jene, auf der Akropolis in Athen und zwar am Eingange zum Heiligthume der brauronischen Artemis, westlich vom Parthenon befindliche Statue stellte einen Knaben dar, welcher ein Weihwasserbecken trug, diese einen solchen, welcher erlöschendes Feuer anzublasen bemüht war. Leider sind wir über die Handlung und Situation des ersteren Knaben nicht näher unterrichtet und müssen daher in freierer Phantasiethätigkeit uns die Statue vergegenwärtigen. Das Weihwasserbecken wurde bei religiösen Caeremonien gebraucht, indem der Priester aus demselben mit einem Zweige als Weihwedel die zum Opfer Nahenden besprengte. Denken wir uns nun den Knaben, der in naiver Frömmigkeit eifrig des ihm übertragenen Amtes, das vielleicht nicht ganz leichte Becken zu halten, waltet, so gewährt das ein Bild, welches, plastisch ausgeführt, sowohl durch die Hervorhebung der körperlichen Thätigkeit wie durch die Darstellung der gemüthlichen Erregung reizend und anmuthig genug sein mochte.

Nach einer sehr wahrscheinlichen und ansprechenden Vermuthung[89]) war das von dem Knaben des Lykios gehaltene Weihwasserbecken dasjenige, welches dem wirklichen Gebrauche derer diente, welche das Heiligthum der Artemis Brauronia betreten wollten. Erscheint somit das ganze Kunstwerk, wie einige verwandte, im Grunde als ein künstlerisch geschmücktes oder gestaltetes heiliges Geräth, so ändert das Nichts an der Bedeutung und dem Werthe der Composition, wohl aber bildet es ein wichtiges Moment in der Geschichte der plastischen Genrebildnerei, deren älteste uns bekannte Hervorbringung, eben der Knabe des Lykios, nicht eine für sich bestehende freie Erfindung, sondern aus den Bedürfnissen des Cultus hervorgegangen ist und sich auch innerlich an die von der Religion angeregten Bildungen anschließt. Ob auch die zweite Statue, der Räucherknabe welchen Plinius als ein des Lehrers würdiges Werk preist, realen Zwecken diente, ist nicht zu erweisen, jedenfalls ist es dem ersteren innerlich verwandt zu denken, und da beim griechischen Opferdienst auch Räucherungen eine Rolle spielten, so dürfen wir, unter der Annahme, daß der Knabe etwa die Kohlen in dem Becken eines Weihrauchaltärchens (Thymiaterion) anblies, auch diesen Knaben mit einer religiösen Function betraut denken und ihn vielleicht als Gegenstück zu dem ersteren auffassen. Es ist mit Recht daran erinnert worden, daß christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung auch für künstlerische Darstellungen in neuerer Zeit verwendet worden sind; aber auch abgesehn davon, muß jeder phantasiebegabte Mensch empfinden, wie günstig ein solcher Gegenstand für eine naiv heitere plastische Bildung war, während die Handlung des Feueranblasens nothwendig, gleichsam als eine Steigerung, an die Function des Athmens erinnert, in deren feiner Darstellung Myron excellirte, und durch welche seine Statuen, wie oben ausgeführt, im eigentlichsten Sinne lebensvoll erschienen. Dies heitere, lebensvolle Genre aber bildet einen Gegensatz gegen die hoch und ernst gestimmte ideale Kunst des Phidias und der Seinen und zeigt die griechische Kunst auf einem von dieser Zeit an mehrfach angebauten Gebiete mit entschiedenem Takt und Glück thätig, auf welchem die moderne Plastik eher mit der antiken wetteifern kann, als auf demjenigen der idealen Bildungen, auf welchem aber der Wettstreit auch nicht immer zum Vortheil der modernen Kunst ausschlägt. Wir sehn hier, was wir in ferneren antiken Genrebildern wiederfinden werden, Gegenstände von an sich geringer Bedeutung; aber es müßte Alles täuschen, oder die alten Künstler haben es verstanden auch auf diesem Gebiete das Gemeine und Gleichgiltige zu vermeiden und Momente aus dem Menschenleben herauszugreifen, bei denen eine körperlich wohl abgeschlossene Handlung in Verbindung mit einer Bewegung des Gemüths die Theilnahme des Beschauers wahrhaft zu fesseln weiß.

Außer dem feueranblasenden Knaben nennt uns Plinius als Arbeiten des Lykios noch den Pankratiasten Autolykos[90]), der in Xenophons Symposion als das Musterbild eines tüchtigen und streng erzogenen attischen Knaben erscheint und dessen Statue von ähnlicher Liebenswürdigkeit gewesen sein mag, und „Argonauten", ohne jedoch den leisesten Wink hinzuzufügen, der uns zu einer bestimmten Vorstellung von dem letzteren Werke befähigte.

Wir schließen hier in kurzer Erwähnung zunächst einen Künstler an, dessen allein berühmtes Werk dem feueranblasenden Knaben des Lykios dem Gegenstande nach sehr verwandt erscheint, Styppax von Kypros, dessen „Splanchnop-

tes" (Eingeweideröster) in Athen stand, und den wir deshalb, als wahrscheinlich hauptsächtich in Athen thätig und Myrons Richtung folgend, den attischen Künstlern so gut wie den Parier Alkamenes beizählen dürfen. Die Statue des Splanchnoptes stellte einen Mann dar, welcher, Eingeweide röstend, das Feuer aus vollen Backen anblies. Nach einer Überlieferung bei Plinius wäre dieser Mann ein seinem Herrn lieber Sclave des Perikles gewesen, an dessen Verletzung durch einen Sturz beim Bau der Propylaeen und Herstellung durch ein Wunder sich die Weihung einer Statue der Athene Hygieia von Pyrrhos' Hand durch Perikles knüpft. Es ist nun der sinnreiche Versuch gemacht worden [91]), hiermit und mit gewissen erhaltenen Spuren den Splanchnoptes so in Verbindung zu bringen, daß er an dem Altar der Göttin gestanden habe, der er seine Rettung verdankte, gleichsam dessen Flammen anblasend, wodurch er zugleich in seiner untergeordneten Stellung als Sclave charakterisirt worden wäre. Nach Anderen beruht des Plinius Angabe auf einem Irrthum [92]). Sei dem aber wie ihm sei, auf jeden Fall ist des Styppax Statue ein Genrebild durchaus im Geiste und in der Art der beiden Knabenstatuen des Lykios, und zwar ein Genrebild, welches, wie jene, dem Kreise religiöser Handlungen entnommen war; denn auch die Röstung der Eingeweide zur Vorkost vor dem Opferschmause gehört, wie männiglich aus Homer bekannt ist, zu den Acten des Opfers. Die in diesem Eingeweideröster und Feueranbläser dargestellte Handlung ist derjenigen des zweiten Knaben von Lykios' Hand so nahe verwandt, der künstlerische Vorwurf ist so sehr übereinstimmend, daß wir, ohne zu erörtern, wem die Priorität der Erfindung gebührt, auf die Verschiedenheiten aufmerksam machen wollen. Diese treten zunächst in der Stellung hervor, denn das Rösten von Eingeweiden kann füglich nur über einer Heerd- oder Altarflamme vor sich gehn, deren Anfachung eine vorgebeugte Haltung nothwendig bedingt, sodann in der doppelten Handlung des Eingeweiderösters, der, indem er die Flamme anblies, die zu bratenden Stücke mit aufmerksamer Vorsicht halten mußte. Drittens finden wir einen Unterschied in dem Alter, sofern der Eingeweideröster nicht als Knabe genannt wird; die Verschiedenheit des Alters führt auf eine Verschiedenheit der Auffassung, indem der naive Eifer des Kindes bei dem Erwachsenen durch eine angespanntere Thätigkeit ersetzt wird, wenigstens so gedacht werden kann, worauf uns auch der Ausdruck des Plinius hinführt, der Splanchnoptes habe das Feuer aus vollen Backen angeblasen. Vielleicht liegt hierin eine abermalige bewußte Steigerung in der Darstellung des Athmungsprocesses bis zur wirklichen Anstrengung, und, falls diese Anstrengung bei der Bildung des ganzen, in einer eigenthümlichen und neuen Haltung dargestellten Körpers, namentlich in der Gestaltung von Brust und Bauch scharf und fein durchgeführt war, so begreift es sich, wie ein solches lebendiges, vielleicht leise komisches Genrebild einen sehr wohlgefälligen Anblick bieten und den Meister berühmt machen konnte.

Vielseitiger erscheint ein dritter Künstler, welchen wir, obwohl er nicht Athener von Geburt war, doch als in Athen thätig zu den attischen Künstlern, und, obwohl er nicht ausschließlich Myrons Richtung huldigte, doch als Nichtidealisten, und da er in einem Hauptwerke sichtbar myronischen Anregungen folgte, zu dieser Gruppe zu zählen berechtigt sein dürften. Dieser Künstler ist Kresilas von Kydonia auf Kreta. Im Ganzen sind uns sechs Werke desselben be-

zeugt, zwei derselben jedoch nur inschriftlich in einer Art, daß wir die Gegenstände nicht bestimmen können. Die übrigen vier sind ein von Plinius nur ganz kurz berührter Doryphoros (Lanzenträger); ein Porträt des „Olympiers Perikles“, welches Plinius als dieses Beinamens würdig bezeichnet und von dem er rühmt, man könne an dieser Art der Darstellung bewundern, wie sie edle Menschen noch edler bilde; drittens eine im Wettstreit mit Phidias, Polyklet und Phradmon gebildete, verwundet dargestellte Amazone, und viertens „ein sterbender Verwundeter, bei dem man erkennen könne, wie viel noch Leben in ihm sei“.

Von zweien dieser Werke, dem Porträt des Perikles und der Amazone, glaubt man Nachbildungen zu besitzen [93]), und obgleich sich dies nicht bestimmt beweisen läßt, bleibt die Annahme doch wahrscheinlich genug. Von Perikles findet sich eine in Tivoli gefundene Büste mit Unterschrift des Namens, etwas unter Lebensgröße, im britischen Museum, eine andere im Vatican, eine dritte in München [94]). Die londoner Büste ist ohne Zweifel das beste Exemplar dieser auf ein Vorbild zurückgehenden Reihe, und die Strenge, mit welcher in demselben die Augen und die den Helmrand umgebenden kurzen Locken nebst dem flach anliegenden Barte behandelt sind, läßt uns das Vorbild in der Periode suchen, von der wir reden. Auch das Wort des Plinius von Kresilas Statue des Perikles, sie zeige, wie die Kunst edle Menschen noch edler bilde, läßt sich auf die englische Periklesbüste anwenden, insofern diese, die schärfere Individualisirung unterdrückend, einen durchaus idealen Charakter trägt. Es ist ein in der That vollendet edeles Antlitz mit sehr feinen Zügen und einem intelligenten Ausdruck, dem eine leichte Neigung zur Seite ein Element wärmeren Gefühlslebens hinzufügt. Nur Eines ist schwer in diesem Kopfe zu entdecken, die Großartigkeit und Erhabenheit, die allein durch den Beinamen des „Olympiers“ bezeichnet werden kann, und welche nach Plinius' Worten, Kresilas' Porträt sei dieses Beinamens würdig gewesen, die Auffassung des Meisters besonders charakterisirt haben muß. Diese müßte also, wenn anders wir wirklich Nachbildungen von Kresilas' Werke in der londoner und vaticanischen Büste, welche mit jener im Wesentlichen den gleichen Charakter trägt, besitzen, in der Nachbildung verloren gegangen sein. Daß das Haupt behelmt dargestellt ist, hat man, bisher wenigstens, aus einer Angabe Plutarchs erklärt, Perikles habe sich seiner unschönen Kopfform wegen nur behelmt bilden lassen, doch ist schon seit längerer Zeit der bessere Grund geltend gemacht worden, daß der Helm den Perikles als Feldherrn charakterisire, unter welchem bescheidenen Titel allein er seine Herrschaft in Athen ausübte, und daß dem so sei, ist neuerlich durch die Vergleichung anderer ebenfalls behelmter attischer Strategenköpfe so ziemlich über allen Zweifel erhoben worden [95]).

Von der verwundeten Amazone, von der mehre Nachbildungen vorhanden sind, und welche zu den sogenannten ephesischen Amazonenstatuen gehört, wird wie von der des Phidias (oben S. 233) unter Polyklet zu handeln sein, welcher in dem Wettkampf verschiedener Künstler mit Amazonenstatuen den Sieg davongetragen haben soll.

Es bleibt deshalb nur noch über den sterbenden Verwundeten ein Wort zu sagen. Von mehren Seiten ist der Versuch gemacht worden, denselben mit der Porträtstatue des attischen Feldherrn Diitrephes zu combiniren, welcher Ol. 91. 4 mit einer thrakischen Söldnerschar einen Angriff auf die boeotische Stadt

Mykalessos machte, und von dem man ohne Grund annimmt, er sei bei dieser Gelegenheit gefallen. Wir besitzen nämlich die Inschrift auf der Basis einer Statue des Diitrephes, welche dessen Sohn Hermolykos auf der Akropolis weihte und die von Kresilas' Hand war. Die Statue selbst aber sah Pausanias, der angiebt, es habe ihn sehr gewundert zu sehn, daß dieselbe von Pfeilen getroffen sei. Indem man nun dieses Getroffensein von Pfeilen, anstatt es auf die Statue zu beziehn, wie es ohne Zweifel Pausanias thut, auf den Mann bezog und meinte, derselbe sei, ein antiker heiliger Sebastian, als von Pfeilen durchbohrt vom Künstler dargestellt worden, mußte die weitere Verbindung des sterbenden Verwundeten mit diesem pfeildurchbohrten Diitrephes als ganz natürlich erscheinen, — wenn man außer Anschlag ließ, daß die Inschrift die von Hermolykos aufgestellte Statue als ein Dankweihgeschenk (ἀπαρχήν) nennt, denn ein solches in der Gestalt eines sterbenden Verwundeten wäre eben so unerhört, wie eine griechische Porträtstatue in einer solchen Situation unerhört und ohne ein einziges Beispiel ist. Die ganze Combination [96]) fällt demnach aus mehr als einem Grunde in sich zusammen, und Kresilas' sterbender Verwundeter erscheint als ein frei erfundenes Bild, nicht dasjenige eines Individuums, und wenn nicht Alles täuscht, so kam es dem Künstler bei demselben wie ganz ähnlich bei seiner verwundeten Amazone auf die scharfe Ausprägung der Situation und des Momentes an, und dies ist es, wodurch diese Statue als ein Werk im Geiste des myronischen Ladas sich zu erkennen giebt. Zur ungefähren Vergegenwärtigung eines solchen sterbenden Verwundeten dürfen wir uns wohl auf den weltbekannten sogenannten sterbenden Fechter berufen, obwohl derselbe ganz sicher nicht auf das Werk des Kresilas zurückgeführt werden darf, wie später dargethan werden soll, und obgleich man die Situation dieses meisterhaften Bildwerkes nur sehr unvollkommen durch die Worte des Plinius charakterisiren würde: man erkenne, wie viel noch vom Leben übrig sei. Denn der Inhalt der Statue des sterbenden Fechters ist ein viel umfassenderer, pathetischerer. Dürfen wir Plinius' Worte einigermaßen genau nehmen, so beschränkte sich Kresilas, ganz ähnlich wie der Künstler der wiener Amazonenstatue (oben Fig. 33), auf die Darstellung des erlöschenden physischen Lebens, auf das Aushauchen des letzten Athemzuges. Denn das physische Leben ist es, wie bei Myrons Ladas bemerkt, welches im Gegensatze zum geistigen Leben, dem animus, durch das von Plinius hier gebrauchte anima bezeichnet wird. Und demnach haben wir in dem sterbenden Verwundeten einen dem myronischen Ladas nahe verwandten Gegenstand vor uns, dessen Darstellung wir leicht als durch Myrons Werk angeregt denken mögen. Hier wie dort kam es zunächst und ganz besonders auf das Aushauchen des letzten Athems an, denn eben dieses unterscheidet den Moment des Sterbens von ähnlichen Situationen, wie z. B. dem Hinsinken in Ohnmacht. Aber freilich sind die Aufgaben auch wieder verschieden; beim Ladas war die größte Anstrengung des Körpers, und namentlich des Athmens, im übermäßigen Lauf dem Tode vorhergegangen und die Ursache desselben, von dem Verwundeten des Kresilas wird uns eine ähnliche vorhergegangene heftige Bewegtheit nicht bezeugt, ja sie ist, wenn wir die Bezeichnung „sterbender Verwundeter" scharf in's Auge fassen, auch nicht wahrscheinlich, die Todesursache sind hier die Wunden, ist die Verblutung. Wie bei Ladas die höchste Energie körperlicher Anstrengung, so müssen wir hier das Ermatten und Erschlaffen der Kräfte darge-

stellt denken. Dies Schwinden der Kräfte aber wurde durch die feine Darstellung der Ermattung des Athmens als das durch den nahenden Tod bewirkte näher bezeichnet. Und wenn nun die Annahme zu Rechte besteht, daß Myrons Statuen grade durch die feine Art, wie der Athmungsproceß dargestellt war, als eminent lebendig erschienen, wenn ferner mit Recht der feueranblasende Knabe des Lykios und der Feueranbläser des Styppax grade auch in dieser Hinsicht auf Myrons Lehre und Schule zurückgeführt worden sind, so muß einleuchten, wie gut sich auch dieser sterbende Verwundete des Kresilas dem Charakter der Werke dieser Schule einfügt, welche die Darstellung des physischen Lebens zu ihrem Hauptaugenmerk gemacht und das wesentlichste Mittel dieser Darstellung aus Myrons Lehre entnommen hatte. Wird dem sterbenden Verwundeten durch eine solche Anschauung nicht Unwesentliches von dem pathetischen Interesse genommen, welches ein solcher Gegenstand an sich einflößen kann, so muß schließich noch daran erinnert werden, daß in der Periode, in welcher wir jetzt mit unseren Betrachtungen stehn, die Darstellung der Bewegungen und Leidenschaften des Gemüthes noch nicht zum Vorwurfe künstlerischer Darstellung geworden ist, und daß das im eigentlichen Sinne Pathetische sichtbar und bedeutsam erst in einer späteren Periode der griechischen Kunstgeschichte hervortritt, einer Periode, die durch den Subjectivismus und das Hervorbilden bewegter seelischer Situationen durch die jüngere attische Schule, einen Skopas und Praxiteles erst eingeleitet wird. Kresilas' sterbender Verwundeter würde demnach, anders aufgefaßt, als er hier aufgefaßt ist, eine vielleicht gänzlich vereinzelte Erscheinung der älteren Kunstentwickelung sein.

Nicht ganz so sicher wie bei den drei besprochenen Künstlern sind Myrons Einflüsse bei einem vierten nachweisbar, bei Strongylion von unbekanntem Vaterlande, von dem aber ein öffentlich aufgestelltes großes Werk, das gleich näher zu besprechende „hölzerne (troische) Pferd" in Athen war, ein zweites im benachbarten Megara, so daß wir ihn vielleicht als Attiker auffassen, jedenfalls seinen längeren Aufenthalt in Athen nachweisen können, der an sich genügen würde, um Strongylion den um Myron gruppirten Künstlern zuzurechnen. Das einzige feste Datum aus dem Leben des Strongylion knüpft sich an das erwähnte „hölzerne Pferd", ein kolossales Weihgeschenk eines attischen Bürgers Chaeredemos auf der Burg von Athen, wo im heiligen Bezirke der Artemis Brauronia dessen 11 Fuß lange Basis, mit Weihinschrift und Künstlernamen, 1840 wieder aufgefunden worden ist. Dies „hölzerne Pferd" von Erz erwähnt Aristophanes in seinen Ol. 91. 2 (415) aufgeführten „Vögeln", wahrscheinlich als ein kurz vorher aufgestelltes Kunstwerk, welches damals das Stadtgespräch bildete. Nun ist die Darstellung eines ehernen Rosses von der Größe, daß seine Basis 11 Fuß mißt, kein Auftrag, den ein junger Anfänger erhält; das Jahr Ol. 91. 2 also muß in Strongylions Mannesalter fallen, so daß er wesentlich als Altersgenoß der Schüler des Phidias und Myron erscheint. Damit verträgt sich sein Zusammenwirken mit dem älteren Kephisodotos, von dem später die Rede sein wird, eben so wohl, wie der Charakter der Buchstabenformen in der erwähnten Inschrift.

Das „hölzerne Pferd" beschreibt uns Pausanias genauer, indem er angiebt, daß aus seinem Rücken Menestheus und Teukros und Theseus' Söhne, lauter attische Helden, hervorschauten; es war also gedacht in dem Augenblicke, wo die verblendeten Troer dasselbe in ihre Stadt aufgenommen haben, und wo sich aus

seinem waffenerfüllten Bauche Ilions Verderben entwickelt. Es ist das eine eigenthümliche Aufgabe für einen Künstler, der, wie wir sehn werden, als Thierbildner excellirte, ein derartiges „hölzernes Pferd“ zu bilden, welches man als solches erkannte, ohne doch etwa, realistischer Weise auf die vorgestellten Formen des echten Sagenrosses zurückgreifend, etwas Unschönes, eine wunderliche Kriegsmaschine zu machen; aber es läßt sich nicht verkennen, daß diese Aufgabe ihr pikantes Interesse haben mußte für eine Kunst, die in Thierbildungen zu vollendeter Meisterschaft gediehen war, obgleich es schwer ist, sich über die Art, wie der Künstler seinen Zweck erreichte, Rechenschaft zu geben, und zweifelhaft, ob ein moderner Bildhauer es wagen würde, Strongylion sein Kunststück nachzumachen. Daß derselbe in der Bildung von Pferden und Stieren ausgezeichnet gewesen, hebt Pausanias hervor, und es ist eine ansprechende Vermuthung, ein dicht bei dem „hölzernen Pferde“ aufgestellter Stier von Erz und ein mit beiden zusammen genannter Widder sei von Strongylions Hand gewesen. Keineswegs aber war dieser Künstler nur in Darstellungen von Thieren bedeutend, vielmehr wird auch eine Amazone von ihm gerühmt, die wegen der Schönheit ihrer Schenkel den Beinamen „Euknemon“ (die schönschenkelige) erhielt, und welche Nero dieser Eigenschaft wegen mit sich führte [97], sowie die Statue eines Knaben, welche der bei Philippi gefallene Brutus mit sehr warmem, schwerlich nur künstlerischem, Enthusiasmus liebte. Endlich wissen wir auch noch von dreien Musenstatuen des Strongylion, die mit drei anderen von Olympiosthenes und eben so vielen von Kephisodotos dem älteren auf dem Helikon aufgestellt waren.

Wenn nun diese Musenstatuen allerdings ein ideales Element enthalten, welches sicher nicht aus Myrons Lehre stammt, so nähern doch die Thierdarstellungen Strongylion diesem Meister und seiner Art, und diesen Charakter werden wir auch in den anderen Werken wohl erkennen dürfen, da deren Ruhm wesentlich auf ihrer Formschönheit, nicht auf idealem Gehalt beruht. Die von Brutus geliebte Knabenstatue, die uns eben einfach als Knabe angeführt wird, wird mit ziemlicher Sicherheit als ein Genrebild aufgefaßt werden dürfen und reiht sich als solches der kleinen Zahl von Genrebildern ein, die wir so eben als von Künstlern herstammend kennen gelernt haben, welche wir als von Myrons Lehre und Vorbild angeregt betrachteten.

Unter Übergehung einer kleinen Reihe von Künstlern, die als solche weniger bedeutend waren oder in unsern Überlieferungen erscheinen [98]), mögen zum Schlusse dieses Capitels noch zwei Künstler von eigenthümlicher Richtung,Kallimachos und Demetrios, hervorgehoben werden.

K a l l i m a c h o s wird freilich nicht ausdrücklich Athener genannt, ist aber wahrscheinlich doch als attischer Künstler zu betrachten, da sein einziges öffentliches Werk, der künstliche Leuchter für die ewige Lampe sich im Erechtheion zu Athen befand, und da es heißt, daß die A t h e n e r ihm seinen unten zu besprechenden Beinamen gegeben haben. Auch seine Zeit ist nicht überliefert; war er aber Erfinder des korinthischen Capitells, wie Vitruv angiebt, was schwerlich stichhaltige Gründe gegen sich, wohl aber, wie wir sehn werden, eine innere Wahrscheinlichkeit für sich hat, so muß Kallimachos wesentlich ein vielleicht jüngerer Zeitgenoß des Phidias gewesen sein.

Über seine Werke fließen unsere Quellen nur äußerst dürftig, eine „bräut-

liche" (νυμφευομένη) Hera in Plataeae und „tanzende Lakonerinnen" sind die einzigen Arbeiten des Künstlers, die uns genannt werden. Desto reichlicher sind Urteile der Alten über Kallimachos vorhanden, welche, ganz abgesehn von dem, was sie aussagen, zunächst beweisen, daß Kallimachos, obgleich zurückstehend hinter den Künstlern ersten Ranges, wie Pausanias sagt, nicht nur ein in seiner Art tüchtiger Meister war, sondern ein Künstler von einer ausgeprägten Eigenthümlichkeit, welche im Entwickelungsgange der griechischen Kunst ihre besondere Bedeutsamkeit hatte. Diese Eigenthümlichkeit können wir nun aus den Aussagen der Alten bestimmt genug ableiten.

Am umfassendsten und genauesten ist Plinius' Urteil: „von allen Künstlern ist durch seinen Beinamen Kallimachos am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb „Katatexitechnos" zubenannt, bemerkenswerth als Beispiel, daß man auch in der Genauigkeit Maß halten soll. Seine tanzenden Lakonerinnen sind ein sorgfältig vollendetes Werk, in welchem aber alle Anmuth durch das Übermaß des Fleißes in der Ausführung verloren gegangen ist." Denselben Beinamen bezeugt uns Pausanias und fügt hinzu, daß Kallimachos, an eigenthümlicher Kunst hinter den Ersten zurückstehend, an Verständigkeit (σοφία) Alle überragt habe, und denselben Beinamen führt auch Vitruv an, indem er angiebt, er sei dem Kallimachos „wegen seiner Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit" beigelegt worden. Schon aus diesen Stellen und noch mehr aus sonstiger Anwendung des Wortes, welches dem Beinamen des Kallimachos zum Grunde liegt, ist es klar, daß dieser Beiname, der sich durch ein deutsches Wort schwer wiedergeben läßt, eine große Feinheit, Genauigkeit, Durchbildung in der Formgebung angeht, welche an und für sich nicht zu tadeln ist, aber, nicht auf das richtige Maß beschränkt, wie eben bei Kallimachos, zum Fehler wird. Unsere Künstler bezeichnen durch den Ausdruck „eine breite Manier" eine Darstellung, welche die Grundgedanken und Grundformen eines Kunstwerks klar und fühlbar hinstellt; diese breite Manier kann in der flüchtigsten Skizze so gut wie in dem ausgebildetsten und durchgearbeitetsten Kunstwerke bestehn und besteht so lange, wie das Einzelne, ohne für sich Geltung in Anspruch zu nehmen, sich dem Ganzen und den Hauptformen unterordnet. Wir haben diese breite Manier bei höchst genauer Einzelbildung z. B. in den Giebelstatuen des Parthenon gefunden, bei Kallimachos aber ist sie verloren gegangen, weil er, seine technische Kunstfertigkeit in virtuoser Weise ausbeutend, auf die übermäßig sorgfältige Bildung des Details einen nie sich genug thuenden Fleiß verwandte. Dadurch erhielten die Einzelheiten der Formgebung in seinen Werken eine Bedeutung, ein Übergewicht über die großen Grundformen, daß das Auge an ersterem haftend, nicht zur Wahrnehmung eines Gesammteindrucks gelangte, daß die Harmonie und Kraft der Gesammtgestalten der selbständigen Geltung des Einzelnen unterlag. Und das eben ist es, was der Beiname sagen will.

Mit dieser Auffassung der Eigenthümlichkeit des Kallimachos verträgt sich nun die Nachricht des Pausanias, Kallimachos habe das Bohren des Marmors erfunden, richtig verstanden, sehr gut, ja sie giebt uns Aufschluß über die Art, wie die übermäßige Feinheit des Kallimachos hervorgebracht wurde. Richtig verstanden, d. h. beschränkt auf dasselbe Maß, auf welches wir fast ohne Ausnahme alle Nachrichten der Alten über Erfindungen oder erste Anwendungen technischer Ei-

genthümlichkeiten zu beschränken haben. Erfunden oder zum ersten Male angewendet hat Kallimachos den Marmorbohrer ganz gewiß nicht, das bezeugen die aeginetischen Giebelstatuen, an denen die Spuren des Bohrers deutlich vorliegen, aber Kallimachos wird den Marmorbohrer zuerst in einer Art verwendet haben, die, eigenthümliche Effecte hervorbringend, bemerkt wurde, auffiel. Nun ist der Bohrer in der Bearbeitung des Marmors dasjenige Instrument, durch welches im Gegensatze zum flachen Meißel, der die großen und breiten Flächen herstellt, scharfe, kleine, tiefunterhöhlte Einzelheiten hervorgebracht werden, tiefe Gänge in den Falten der Gewandung, feine Wellen in den Locken des Haupthaars. Dergleichen aber ist es, worin Kallimachos excellirte und wodurch er seinen Werken schadete.

Mit dem Kunstcharakter des Kallimachos verträgt sich aber ferner auch die ihm beigelegte Erfindung des korinthischen Capitells, wenngleich das Geschichtchen dieser Erfindung Nichts ist, als eine anmuthige Anekdote. Das korinthische Capitell ist wahrscheinlich aus den sogenannten Anthemien des ionischen herausgebildet worden, sein Grundcharakter aber ist elegante Zierlichkeit, Leichtigkeit, Reichthum an Detailformen, seine Herstellung ist nur möglich durch eine ausgedehnte Anwendung des Bohrers, und seine Erfindung durch einen Künstler wie Kallimachos, grade vermöge des Strebens nach vollendeter Feinheit, vollkommen denkbar.

Und so bleibt uns über diesen Künstler nur noch ein altes Urteil zu betrachten übrig, dasjenige des Dionysios von Halikarnaß, welcher Kallimachos „wegen der Zierlichkeit und Anmuth“ mit Kalamis zusammen Phidias und Polyklet gegenüber anführt. Dieser Ausspruch scheint demjenigen des Plinius: bei Kallimachos' tanzenden Lakonerinnen sei „alle Anmuth verloren gegangen“, schnurstracks zu widersprechen; man kann diesen Widerspruch auch nicht durchaus läugnen und soll nicht versuchen ihn künstlich wegzuerklären. Wohl aber läßt er sich einigermaßen ausgleichen, wenn man in's Auge faßt, zunächst daß es dem Schriftsteller auf einen Gegensatz zu Phidias und Polyklet vielmehr als auf eine Unterscheidung zwischen Kalamis und Kallimachos ankommt. Die eigentlich breite und große Manier soll der feinen und zierlichen gegenübergestellt werden. Zweitens aber wäre es nicht unmöglich, daß der alte Schriftsteller der zwei Eigenschaften nennt, bei der einen, Zierlichkeit, mehr an Kallimachos, bei der anderen, Anmuth, mehr an Kalamis gedacht hat, und drittens darf nicht vergessen werden, daß Plinius nicht allen Werken des Kallimachos die Anmuth abspricht, sondern speciell den Lakonerinnen., Es ist sehr möglich, daß grade diese die Eigenthümlichkeit und den Fehler ihres Meisters in der auffallendsten Weise offenbarten, während anderen Werken des Kallimachos freilich niemals das Prädicat einer großen und breiten Manier, wohl aber dasjenige der Zierlichkeit und Anmuth gegeben werden konnte.

Wenn aber jedenfalls das übermäßige Streben nach Zierlichkeit und Feinheit in der Formgebung bei Kallimachos schon als ein Abweichen von dem richtigen Wege der Kunst bezeichnet werden muß, so tritt uns in den Leistungen des letzten hier zu behandelnden Künstlers, des Demetrios eine ungleich größere Verirrung entgegen, die als solche schon von den alten Kunstkritikern empfunden wurde und die uns von besonderem Interesse sein muß, weil sie, obgleich in dieser Zeit

vollkommen isolirt dastehend, doch augenscheinlich mit vollem Bewußtsein auftritt und sich als Opposition und Reaction gegen den maßgebenden Idealismus der attischen Kunst wohl verstehn läßt.

Demetrios ist bezeugter Maßen ein attischer Künstler, wir wissen sogar, das er im Gau Alopeke geboren ward, und können seine Zeit mit ziemlicher Sicherheit auf die 80er Oll. (etwa 460—420) berechnen. Unter seinen Werken finden wir ein Götterbild, eine Athene, die in unserer römischen Quelle mit einem Beinamen angeführt wird, dessen Bedeutung noch nicht feststeht, und von der wir Nichts wissen, als daß die Schlangen an ihrer Aegis, wahrscheinlich vermöge ihrer sehr feinen Ausarbeitung, wie Kitharasaiten tönten.

Wenn Demetrios mit diesem Athenebilde gewissermaßen dem Geiste seiner Zeit und seiner heimischen Kunst eine Concession gemacht hat, so tritt uns sein eigentliches Kunstprincip in den übrigen drei Werken seiner Hand, von denen wir Kunde haben, entgegen. Dies waren Porträts. Aber nicht etwa Porträts blühender Jugend und Schönheit, wie diejenigen des vielbewunderten Alkibiades, mit denen wir eine Reihe von Bildhauern und Malern dieser Zeit beschäftigt finden, sondern Bildnisse älterer Personen. Dies können wir freilich bei dem ersten derselben, dem Porträt des athenischen Ritters Simon, der ein großer Pferdekenner und Schriftsteller über Reiterei war, nur voraussetzen, obgleich immerhin mit Wahrscheinlichkeit, bei den anderen beiden aber ist es bezeugt. Das eine war dasjenige der Lysimache, einer Priesterin der Athene, dargestellt im Alter von 64 Jahren nach Plinius; auch Pausanias kennt es als die nur ellengroße Statuette einer Greisin. Ungleich genauer sind wir über das dritte Porträt von Demetrios, dasjenige des korinthischen Feldherrn Pelichos unterrichtet, und zwar durch Lukian, welcher dasselbe in einem Gespräche (Philopseud. 18. SQ. No. 900.) so beschreibt: „Hast du nicht, hereintretend in die Hausflur, die vortreffliche Statue gesehn, das Werk des Menschenbildners Demetrios? Du meinst doch nicht den Diskobol?..— Nein, den meine ich nicht, der ist ein Werk Myrons, wenn du aber die Statue neben dem Brunnen gesehn hast, die meine ich, den alten Mann mit dem Schmerbauch und der kahlen Platte, dem Barte, von dem einige Haare wie vom Winde bewegt sind, der halb vom Gewande entblößt mit deutlich vortretenden Adern einem Menschen gleicht, wie er leibt und lebt“. Diese Statue aber kann uns nur als ein Beispiel des Kunstcharakters des Demetrios gelten, den Quintilian (12, 10) dahin bestimmt, daß, während Polyklet die menschliche Schönheit über die Natur zu steigern wußte, Praxiteles und Lysippos, jeder auf seine Weise, wie wir sehn werden, der Naturwahrheit nahe gekommen sind, Demetrios der Tadel treffe, darin zu weit gegangen zu sein, da es ihm mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit angekommen sei. Gleichwie nun dieser Ausspruch Quintilians uns dasjenige allgemein bestätigt, was wir bei dem Porträt des Pelichos bezeugt finden und bei demjenigen der Lysimache voraussetzen dürfen, da eine Greisin doch immer nur von sehr bedingter natürlicher Schönheit sein kann, dient uns wiederum besonders die Statue des Pelichos, um Quintilians Urteil näher zu bestimmen und den Kunstcharakter des Demetrios zu präcisiren. Demetrios erscheint als barer Realist. Es ist schon bei Besprechung Myrons der große, leider nur zu oft übersehene Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus hervorgehoben worden, auf den

hier zurückzukommen ist. Der Naturalismus erstrebt Naturwahrheit, stellt die Natur in ihren wesentlichen und bedingenden Formen und Zügen dar und kann daher nie etwas Unschönes hervorbringen; denn die Natur in ihrem freien Schaffen bringt nichts Unschönes hervor, das Unschöne des Individuums beruht auf Verkümmerung oder auf Verfall des Gebildes der Natur. Die naturalistische Kunst beseitigt dies Zufällige und Unschöne und stellt das Wesen so hin, wie es die ungehemmt schaffende Natur gebildet haben würde, das Geschöpf, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgeht. Demgemäß ist der Naturalismus in der Kunst, wie er uns bei Myron, bei Polyklet, bei Lysippos entgegentritt, sowohl an sich berechtigt, wie er sich mit der höchsten Idealität verbinden kann, ja als die einzige denkbare Form des plastischen Idealbildes verbinden muß. Der Realismus dagegen geht auf die Darstellung der Wirklichkeit aus. Die Wirklichkeit aber stellt an sich nie das Wesen in seiner Vollendung und absoluten Geltung hin, sondern immer mehr oder weniger individuell bedingt, gehemmt in der freien Entwickelung oder verfallen, und mit allen Mängeln und Zufälligkeiten des Individuums behaftet. Der Realist weiß seinem Princip nach Nichts von Schönheit; copirt er ein schönes Individuum, so ist das Zufall, in der nächsten Stunde kann er sich ein häßliches zum Gegenstande wählen, „es kommt ihm mehr auf Ähnlichkeit (Wiedergabe des wirklich Vorhandenen) als auf Schönheit an". Ein solcher Realist und zwar einer vom reinsten Wasser, war Demetrios, wie uns Quintilian in den eben wiederholten Worten bezeugt, wie das auch Lukian andeutet, wenn er Demetrios zwei Mal (a. a. O. 18 u. 20), das zweite Mal mit besonderem Nachdruck „nicht Götterbildner, sondern Menschenbildner" (*οὐ θεοποιός τις ἀλλ' ἀνθρωποποιός*) nennt, wie wir das aber auch, und zwar ganz speciell, aus seiner Statue des Pelichos lernen. Er stellt nicht allein den Hängebauch des alten Mannes dar, nicht allein seine kahle Platte, er bildet auch die Adern in der Art, wie sie unter der welken Haut des Greises in unangenehmer Weise sichtbar dahinziehn, ja er vergeht sich so weit gegen die Gesetze der Kunst, daß er, um den struppigen Bart des Pelichos darzustellen, einzelne Haare desselben, wie vom Winde bewegt, aus der Masse des Haars herausbildet.

Dieser Realismus ist eine ganz entschiedene Verirrung, und zwar deshalb, weil er gegen das oberste Princip der Kunst, die Schönheit darzustellen, verstößt, aber diese Verirrung läßt sich, wie gesagt, als bewußte Reaction gegen den Idealismus der Schule des Phidias begreifen, ja sie muß als solche aufgefaßt werden, da Demetrios, weit davon entfernt ein Pfuscher zu sein, noch in so später Zeit, wie die des Lukian und Quintilian, als ein bekannter, namhafter Künstler, wenn auch ganz vereinzelt dasteht, dessen Werke nur vermöge der Schärfe der Charakteristik und vermöge der Meisterschaft der Technik den Blick fesseln konnten, welche das Unmögliche (z. B. fliegende Haare in Erz) annähernd möglich zu machen wußte.

ZWEITE ABTHEILUNG.

ARGOS.

ZEHNTES CAPITEL.

Polyklets Leben und Werke.

Es ist bereits in der Einleitung zu diesem dritten Buche bemerkt worden, daß Argos den zweiten Mittelpunkt des Kunstbetriebes dieser Zeit neben Athen bildet, wie dies ein schließlicher Umblick in ganz Griechenland darthun wird. Diesen zweiten Knotenpunkt der Kunst haben wir jetzt zunächst für sich zu betrachten, um uns sodann zu vergegenwärtigen, wie das hier Geleistete und Geschaffene neben den Hervorbringungen Attikas auf den Entwickelungsgang der griechischen Kunst im Ganzen gewirkt hat.

Der Meister, welcher für die argivische Kunst diejenige Stelle einnimmt, in der wir für die attische Phidias finden, ist Polyklet.

Polyklet ist gebürtig aus Sikyon, lebt und wirkt aber hauptsächlich in Argos, und wird deshalb bald als Sikyonier, bald als Argiver angeführt. Dies ist Veranlassung geworden zu der Annahme, der Sikyonier und der Argiver Polyklet seien verschiedene Personen; neuerdings jedoch ist diese Hypothese als völlig unbegründet nachgewiesen, und es ist dargethan worden, daß die verschieden lautenden Urteile über Polyklet, welche neben der doppelten Heimathsbezeichnung zur Unterscheidung zweier Künstler geführt haben, nicht allein sich ohne allen Zwang auf eine Person vereinigen lassen, sondern, grade wenn man sie auf eine Person bezieht, uns in den Stand setzen, von Polyklets Kunstcharakter ein so genaues Bild zu entwerfen, wie von dem weniger anderen Künstler. Wir haben es also, abgesehn von einem beträchtlich jüngeren Namensgenossen, mit einem einzigen Polyklet zu thun.

Von seinem Leben ist so gut wie Nichts überliefert, ja nicht einmal sein Zeitalter vermögen wir aus alten Quellen genau festzustellen. Plinius setzt Polyklet in die 90. Olympiade (420—416 v. u. Z.), und dies ist das einzige verbürgte Datum, jedoch besagt dasselbe mehr als man auf den ersten Blick glaubt. Es bezieht sich dasselbe nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Aufstellung des Kolossalbildes der Hera von Argos, deren Tempel Ol. 89. 2 (423) abbrannte. Dies Kolossalbild der Hera ist aber, wenn wir es nicht geradezu das größte Meisterwerk Polyklets nennen wollen, ohne allen Zweifel eine seiner vollendetsten und reifsten Leistungen, es ist zugleich eines der wenigen Werke, welche er, so viel wir wissen, in öffentlichem Auftrag verfertigte, woraus wir zu folgern berechtigt sind, daß er dasselbe im höheren Mannesalter, in der Zeit seiner anerkannten Meisterschaft geschaffen habe, in welche auch die anderen Arbeiten gleichen Charakters fallen. Nehmen wir hinzu, daß er Ageladas' Schüler war, was wir doch auch nicht ohne Grund in das allerhöchste Greisenalter des Ageladas

verlegen dürfen, während das späteste Datum, welches man für Polyklets eigene Künstlerthätigkeit wenigstens wahrscheinlich machen, wenn auch nicht erweisen kann, Ol. 93. 4 (404) ist, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit sagen dürfen, daß das plinianische Datum aus Polyklets Leben wesentlich als eines der späteren zu betrachten sei, so daß, wenn wir von demselben hauptsächlich rückwärts rechnen und annehmen, daß Polyklet etwa ein Alter von 58—60 Jahren hatte, als er seine Hera schuf, wir seine Geburt in die 74. oder 75. Ol. (etwa 482—478) verlegen dürfen, wodurch er als ein 16—18 Jahre jüngerer Zeitgenoß des Phidias erscheint.

Wenden wir uns den Werken des Meisters von Argos zu.

Götterbilder können wir mit Sicherheit nur zwei von Polyklets Hand nachweisen, erstens einen Hermes, über den wir nichts Anderes erfahren, als daß er einmal in Lysimacheia aufgestellt war, und zweitens die Hera im Tempel von Argos. Zu ihnen kommt mit Wahrscheinlichkeit ein Zeus Meilichios in Argos und vielleicht eine in Amyklae aufgestellte Aphrodite, welche einen Theil eines Weihgeschenkes für den Sieg bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4.) bildete, sowie möglicherweise eine Gruppe des Apollon, der Leto und Artemis auf dem Berge Lykone [99]). Dem Hermes, der in die Ol. 117. 3. (309) auf der thrakischen Chersonnes gegründete Stadt Lysimacheia aus seinem ursprünglichen vielleicht benachbarten Aufstellungsorte, etwa Kardia oder auch Aenos erst später übertragen worden sein kann, dürfen wir nach dem Beispiele der Alten mit der bloßen Erwähnung genug gethan zu haben glauben, denn wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß, wenn diese Statue besonders ausgezeichnet, vollends wenn sie das kanonische Idealbild dieses Gottes, das späteren Hermesdarstellungen zum Grunde liegende Vorbild gewesen wäre [100]), wir wenigstens einigermaßen genauer über dieselbe unterrichtet wären. Von dem nach Ol. 90. 3, (417) geweihten Zeus Meilichios (dem Versöhnlichen) läßt sich nur sagen, daß, sowie seine Statue zur Sühnung einer schweren Blutschuld aufgestellt wurde, die ihm zum Grunde liegende religiöse Idee eine sehr tiefe und ernste war. In welchem Maße aber Polyklet es vermocht hat, dieselbe in seiner aus weißem Marmor gearbeiteten Statue zu verkörpern, muß bei dem Mangel jeder Andeutung in diesem Sinne dahinstehn. Die Aphrodite in Amyklae war ein Erzbild, welches unter einem großen ehernen Dreifuß aufgestellt war und der eine Erzfigur der „Sparta" mit einer Lyra von dem Parier Aristandros entsprach, in welchem wir später den vermuthlichen Vater des Skopas kennen lernen werden. Von der Gruppe auf dem Berge Lykone, unter allen dem älteren Polyklet vermuthungsweise beigelegten Werken dem am wenigsten sicher ihm gehörenden, wissen wir wiederum nur, daß sie aus Marmor bestand, was bei Erwägung der Technik und des Kunstcharakters des Meisters in Anschlag zu bringen sein wird. Den ohne Zweifel hervorragendsten Platz unter den polykletischen Götterbildern nimmt die argivische Hera ein, von der allein wir auch näher unterrichtet sind.

Diese von Gold und Elfenbein gebildete Statue war das Tempel- und Cultusbild in dem nach dem Brande im Jahre Ol. 89. 2., (423) neuerbauten, zwischen Argos und Mykenae am Berge Euboea gelegenen Tempel, dessen Fundamente und Bautrümmer nebst reichlichen Resten architektonischer Sculpturen eine im Sommer 1854 von Rangabé und Bursian geleitete Ausgrabung glücklich hat wieder auffinden lassen [101]). Gleichwie bei dem Zeus des Phidias sind wir bei Polyklets

Hera auf eine bescheidene Anzahl von positiven Angaben über ihre Gestaltung angewiesen, welche leider hier nicht durch eine monumentale Anschauung ergänzt und erläutert werden, wie sie uns für den Zeus die beiden eleischen Münzen darboten. Den Silbermünzen von Argos nämlich [102]), welche man wohl als Vergegenwärtigungsmittel herangezogen hat, kann man diese Bedeutung füglich nicht beilegen, weil sie keine in römischer Zeit geprägte Schaumünzen sind, auf denen man eine bewußte und beabsichtigte Nachbildung des berühmten Kunstwerkes zu suchen berechtigt sein würde, sondern als wirkliches Geld aus der Zeit der staatlichen Unabhängigkeit von Argos und originaler Kunstübung stammen, welche in den Münztypen nicht oder nur ausnahmsweise copirte. Daß hier aber wieder keine solche Ausnahme vorliege zeigen ganz verwandte Heraköpfe anderer Städte, z. B. von Elis. Danach ist also was wir von der Herastatue Polyklets feststellen können Folgendes. Das Bild war von kolossaler Größe, aber doch kleiner als der Zeus in Olympia und die Athene des Phidias, und zwar mußte sie dies nach dem Maße des Tempels sein. Die Göttin saß auf einem goldenen Throne mit reichem Gewande bekleidet, welches nur den Hals und die schönen weißen Arme bloß ließ, denn ein Epigramm des Parmenion sagt uns, daß Polyklet von dem Körper seiner Hera zeigte, was Göttern und Menschen zu sehn erlaubt, aber verhüllte, was Zeus' Auge allein vorbehalten sei. Ihr Haupt mit dem reichlichen Haar umgab ein Stephanos, das ist eine in gleicher Höhe ringsumlaufende goldene Krone oder ein ziemlich breiter goldener Reifen, auf dem die Horen und Chariten, ihre Dienerinnen, in Relief gebildet waren. In der rechten Hand hielt die Göttin das Scepter, welches mit einem Kukkuk bekrönt war, dem Symbol der heiligen Ehe mit Zeus, in der linken Hand einen Granatapfel. Nach der gewöhnlichen und hier wie in einigen anderen Fällen auch wohl richtigen Ansicht ist dieser vermöge der großen Zahl seiner Kerne ein Symbol der eheligen Fruchtbarkeit, nach einer anderen Erklärung wäre er vielmehr als die Frucht der Unterwelt, und somit das Symbol von Heras Triumph über Zeus' Nebengemahlin Demeter [103]) aufzufassen, welche die Granate haßte, durch deren Genuß in der Behausung des Todesgottes sie ihr geliebtes Kind Persephone verloren hatte. Eben deshalb habe Hera dies Andenken des Unglücks der Nebenbuhlerin geliebt und dasselbe in Polyklets Tempelbilde triumphirend zur Schau getragen. Diese Erklärung gründet sich mit darauf, daß nach einem allerdings nicht allzuklaren und wohl anfechtbaren Zeugnisse [104]) durch andere Attribute, eine Rebe, über deren Stelle wir nicht genau unterrichtet sind, und ein Löwenfell, auf welches die Göttin die Füße setzte, ihr Triumph über zwei andere Kebsweiber des Zeus, Semele und Alkmene und deren Söhne Dionysos und Herakles angedeutet gewesen wäre, denn Rebe und Löwenfell sind die bezeichnenden Attribute dieser Götter. Ist dieses also unsicher, so steht fest, daß Hebe, Heras eigenes eheliches Kind von Zeus, ebenfalls aus Gold und Elfenbein von Naukydes, einem Genossen Polyklets gebildet, neben der thronenden Mutter auf derselben Basis stand, von der es freilich zu Pausanias' Zeit bereits verschwunden war.

Es ist bei der Besprechung des phidias'schen Zeus in Olympia wie bei derjenigen der Parthenos bemerkt worden, daß die Tempel, in welchen diese Statuen des attischen Meisters standen, nicht Culttempel, sondern Festtempel, daß die beiden großen Idealbilder nicht Cultbilder, sondern Schaubilder waren. Demgemäß

hatte Phidias im Zeus und in der Athene Parthenos nicht bestimmte Cultideen, Dogmen dieser Gottheiten darzustellen, sondern die vom ursprünglichen Dogma gelöste, durch die Poesie verklärte, allgemein nationale Idealvorstellung vom Regierer der Welt und von der Herrin Attikas zu verkörpern. Der argivische Tempel dagegen war Culttempel, die Hera Polyklets das eigentliche Cultusbild, die Grundlage für die Schöpfung des Meisters also bildete die argivische Religion der Hera; die in diesem Cultus liegenden und durch ihn bedingten Gedanken und Vorstellungen von der Göttin mußte Polyklet in seiner Statue zur Anschauung bringen. Aus diesem Umstande erklären sich zunächst die vielfachen Attribute der Statue, deren jedes auf einen Zug im Mythus oder Dogma der Göttin sich bezieht, weiter aber läßt sich wenigstens mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß Polyklet die Göttin nicht allein gemäß der verklärtesten poetischen Anschauung bilden durfte, welche Hera als die Himmelskönigin und die erhabene Gemahlin, das weibliche Gegenbild des Weltherrschers Zeus auffaßt, da die Göttin von Argos nicht dies allein, sondern, und zwar ganz besonders, als die einzige rechtmäßige Gemahlin des Zeus, die Ehegöttin, die Schützerin und Vorsteherin des unverletzbar heiligen Bandes der Ehe war. Und während nun die Königin des Himmels und Gattin des Zeus als solche allein in der heiteren und milden Majestät hätte aufgefaßt werden müssen, welche trotz allem Ernst von dem Antlitze des Zeus uns entgegenstrahlt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Wächterin und Schützerin des heiligen Ehebundes, als eine ernste und strenge Göttin erschienen ist, welche das Gesetz, die Norm und den Zwang der geheiligten Satzung aufrecht erhielt gegenüber dem Leichtsinn und dem Frevel der Gesetzesübertretung, zu der die Menschen, wie im poetischen Mythus der eigene Gemahl der Göttin, nur zu geneigt sind. Aus diesen Keimen ist bei Homer jenes überaus herbe, wenn auch großartige Bild der Zeusgemahlin erwachsen, und wenn man annehmen darf, daß auch dieses homerische Vorbild auf Polyklets Darstellung nicht sowohl in Einzelheiten als in seiner Ganzheit eingewirkt hat, so werden wir schließen dürfen, daß derselbe neben der dogmatischen Grundlage dazu beigetragen habe, dem Tempelbilde von Argos ein Element der Strenge, der herben Größe zu geben, welches mit der leidenschaftslosen Heiterkeit himmlischer Majestät schlechthin nicht vereinbar ist. So etwa können wir schließen und mögen danach versuchen, in unserer Phantasie das Werk Polyklets zu restauriren; nur daß wir uns bewußt bleiben, des monumentalen Anhalts durchaus zu entbehren. Denn wenn einerseits die neuere Forschung dargethan hat, daß jener vielgepriesene Kolossalkopf in der Villa Ludovisi, den man früher ganz allgemein als eine Nachbildung der Hera des Polyklet betrachtete, schwerlich dieses, sondern vielmehr eine Originalschöpfung einer jüngeren Periode sei, so stehn andererseits der von einigen Neueren vertretenen Ansicht, daß wir die gesuchte Nachbildung in einem Kopfe des Museums von Neapel besitzen [105]), überaus ernste Bedenken entgegen, auf welche hier nicht eingegangen werden kann. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir den Typus der polykletischen Hera noch nicht kennen und gewiß, daß wir gut thun werden, bei dem Suchen nach demselben mit großer Vorsicht vorzugehn und unter anderen Vorurteilen auch jenes abzulegen, Polyklets Hera sei das vollendetste, kanonische Idealbild der Göttin gewesen, etwa so wie der Zeus des Phidias dasjenige des höchsten Gottes. Denn dafür fehlt uns jegliches Zeugniß, und es ist

schwerlich gerathen, ohne ein solches dem Polyklet eine Leistung zuzuschreiben, zu der ihn die Gesammtheit seines Kunstcharakters kaum recht befähigt zeigt. Denn in seinen anderen Arbeiten erscheint Polyklet keineswegs als der idealschaffende Künstler. als welcher er uns besonders aus seiner Hera und aus seinen wenigen anderen Götterbildern entgegentritt. Der Sphäre des Übermenschlichen gehören außer diesen und der Amazone auf die zurückzukommen sein wird, zwei Statuen des Herakles an, der ein Mal als „Führer (Ageter) die Waffen ergreifend", das andere Mal als Bekämpfer der lernaeischen Hydra dargestellt war. Über das Wie fehlen uns nähere Angaben; Eins aber dürfen wir mit der größten Bestimmtheit aussprechen, weil es aus dem Wesen des Heros selbst fließt, nämlich, daß es bei diesen Bildwerken wesentlich nur auf die Veranschaulichung der in diesem Falle wahrscheinlich jugendlichen Heldenstärke ankommen konnte.

Die übrigen Werke Polyklets fallen in das Bereich des Reinmenschlichen. Zunächst fünf Statuen athletischer Sieger in Olympia, die wenigstens wahrscheinlich ihm, nicht dem jüngeren Namensgenossen gehören. Sodann einige Bildwerke, die wir, wie Myrons Diskobol, dem athletischen Genre zurechnen dürfen, sofern sie nicht Porträts, sondern Charakter- oder Situationsbilder freier Schöpfung waren oder, wenn Porträts, dann in Situation und Charakter in einem Grade durchgebildet, daß darüber die Individualbedeutung zurücktrat. Unter diesen eine Statue, welche ganz besonders als die Trägerin von Polyklets Ruhme gelten darf und seinen eigentlichsten Kunstcharakter darstellt, ein Doryphoros (Lanzenträger), welcher identisch gewesen zu sein scheint mit dem von den Künstlern sogenannten Kanon[106]), einer Statue, in der Polyklet einen durchaus normalen Jünglingskörper geschaffen und in der er seine Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, über welche er auch schrieb, verwirklicht hatte. Möglicherweise besitzen wir von diesem Doryphoros-Kanon Nachbildungen in nicht wenigen übereinstimmenden Statuen[107]). Friederichs, welcher das Verdienst hat, auf diese Statuen die erneute Aufmerksamkeit gerichtet zu haben[108]), hat die Eigenschaft derselben als Speerträger erwiesen und auch für die Möglichkeit, daß sie auf Polyklet zurückgehen einige gewichtige Gründe vorgetragen; mehr jedoch wird man schwerlich zugestehn können, und somit ist es sehr bedenklich, den Typus dieser Figuren und ihres allerdings sehr eigenthümlichen Kopfes als Maßstab polykletischer Formeneigenthümlichkeit zu betrachten und die nähere oder entferntere Typenverwandtschaft anderer Statuen oder Büsten als vollgiltigen Beweis auch für ihren polykletischen Ursprung hinzustellen. Polyklets Doryphoros wird als ein „mannhafter Knabe" oder als ein für die Palaestra wie für den Kriegsdienst passender Jüngling, also jedenfalls als eine kräftige, ausgewirkte Gestalt bezeichnet, was mit den erhaltenen Statuen wohl übereinstimmt, von Lukian (de saltat. 75. SQ. Nr. 956.) dagegen als Muster eines Tänzers beschrieben, zu dem die erhaltenen Statuen wohl unzweifelhaft zu schwer und gewaltig erscheinen; als sein Gegenstück erscheint in unserer Quelle (Plinius) eine zweite Statue, ein Diadumenos (sich die Siegerbinde umlegender), den Plinius als „weichen Jüngling" charakterisirt. Auch von ihr glaubte man früher mit zu großer Sicherheit eine Nachbildung zu besitzen in einer früher farnesischen jetzt im britischen Museum befindlichen Statue (abgeb. u. A. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I. No. 136.), welche freilich den angeblich polykletischen Kopf und Gesichtstypus des Friederichs'schen Doryphoros

nicht zeigt, und von der man, auch davon abgesehn, schwerlich wird läugnen können, daß sie bei ihrem gar nicht ungewöhnlichen Motiv auch auf ein anderes Vorbild, z. B. den Anadumenos des Phidias zurückgehn könnte [109]. Ob der bei Plinius heraustretende Gegensatz des Doryphoros und Diadumenos ein vom Künstler beabsichtigter war und ob demnach ursprünglich beide Statuen als Seiten- oder Gegenstücke zu einander gehörten, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, wir wissen nur, daß in späterer Zeit einmal der Diadumenos allein für die enorme Summe von 100 Talenten (157,200 Thaler) verkauft wurde. Ein drittes Werk aus dieser Classe ist „ein sich mit dem Schabeisen reinigender Athlet (destringens se, *ἀποξυόμενος*)" wie uns einer in einer Nachbildung eines lysippischen Werkes erhalten ist; ein viertes wird als „ein nackter mit der Ferse Stoßender (nudus talo incessens"; d. i. *ἀποπτερνίζων*) bezeichnet, stellte also einen Athleten in einem Schema des Pankration dar, bei welchem man den Gegner mit der Ferse des einen ganz vom Boden erhobenen Fußes angriff. Eine klare Vorstellung von der Composition dieser Statue, welche kaum ohne Gruppirung mit dem angegriffenen Gegner zu denken ist, werden wir uns nur schwer zu bilden vermögen.

Zu diesem athletischen Genre gesellt sich dann reines Genre erstens in einem Paar Kanephoren d. i. Korbträgerinnen im heiligen Dienste, welche von Cicero auf attische Sitte bezogen werden, während neuerdings nachgewiesen ist [110], daß sie auch im Dienste der Hera von Argos fungirten, und zweitens in einer Gruppe zweier mit Knöcheln, Astragalen, spielenden Knaben (astragalizontes), welche gelegentlich von Plinius als das vollendetste Kunstwerk Griechenlands gepriesen wird, was uns am ehesten begreiflich wird, wenn wir bedenken, welches Ruhmes unter uns ein derartiges Genrebild, der Dornauszieher im capitolinischen Museum genießt. Man hat das Fragment einer Gruppe knöchelspielender Knaben im britischen Museum (abgeb. in den Marbles in the brit. Mus. 2, 31) auf dies Vorbild Polyklets zurückführen wollen, aber gewiß mit Unrecht; denn, so vortrefflich und charaktervoll die eine ganz erhaltene Gestalt dieser Gruppe ist, so wenig entspricht sie in ihrer Derbheit, in dem mit vortrefflicher Laune behandelten Typus der Gemeinheit und in ihrer drastischen Komik auch nur einigermaßen dem Bilde, welches wir uns von Polyklets, des Meisters maßvoll reiner Schönheit, Kunstcharakter machen müssen. Auf diesen würden sich viel eher die in nicht wenigen Exemplaren vorhandenen höchst anmuthigen Statuen knöchelspielender Mädchen zurückführen lassen. An diese Gegenstände aus dem Alltagsleben schließt sich dann wenigstens wahrscheinlich ein Porträt, dasjenige des unter Perikles thätigen lahmen Ingenieurs Artemon [111]), und endlich ist hier, da uns Polyklets Thätigkeit als Architekt nicht angeht, und da alle Nachrichten, die ihn zum Maler machen, verdächtig sind, nur noch der Amazone zu gedenken, mit welcher Polyklet im Wettstreite mit Phidias, Kresilas und Phradmon über seine Concurrenten den Sieg davongetragen haben soll. Die Form, in welcher Plinius von dieser Concurrenz berichtet, nämlich: „Es kamen mit einander in der Darstellung von Amazonen in Wettstreit die berühmtesten Künstler verschiedenen Alters, und man kam überein, aus diesen Statuen, als sie in den Tempel der Artemis in Ephesos geweiht werden sollten, die vorzüglichste nach dem Urteil der Meister selbst auswählen zu lassen. Da zeigte es sich denn, dies sei diejenige, welcher jeder Künstler nächst der seinigen die erste Stelle zuerkannte, das ist die des Polyklet; die zweite Stelle nimmt die des Phidias ein,

die dritte diejenige des Kydoniers Kresilas, die vierte die von Phradmon," ist in mehr als einem Betracht bedenklich und unhaltbar; nichts desto weniger ist man [112]) so ziemlich einverstanden, einen Kern von Wahrheit in dieser Geschichte anzuerkennen, welcher sich dahin zusammenfassen lassen wird, daß Ephesos, dessen berühmtes Heiligthum, von den Amazonen gegründet, diesen als Asyl gedient haben soll, als sie von Dionysos in einem Kampfe bedrängt und überwunden dahin flohen, Amazonenstatuen bestellt hatte, deren Composition eben dies Sagenmotiv zum Grunde lag. Es giebt nämlich unter den erhaltenen Amazonenstatuen mindestens drei in mehr oder weniger zahlreichen Wiederholungen vorhandene, vorzüglich schöne Typen, welche nicht allein im Stil und zwar demjenigen der ersten Kunstblüthe, eine große Verwandtschaft mit einander haben, sondern denen zugleich das Motiv gemeinsam ist, indem sie, anstatt die kriegerischen Männinnen in frischer Kraft und Freudigkeit darzustellen, dieselben sei es durch eine Wunde, sei es durch andere Umstände gebeugt, in Trauer und Ermattung zeigen, und welche in Größe, Haltung, Tracht so wesentlich übereinstimmen, daß man kaum umhin kann, an eine äußere Veranlassung der eigenthümlichen Darstellungsweise zu glauben, welche in der das Grundmotiv fordernden Bestellung von Ephesos und in dem Wettkampfe der verschiedenen Künstler gegeben sein würde. Dazu kommt, daß wir von einer dieser Statuen, derjenigen des Kresilas, welche uns als verwundete bezeugt wird, in dem durch Fig. 69d. vertretenen Typus ziemlich unzweifelhafte Nachbildungen besitzen, während allerdings die Zurückführung der beiden anderen auf ihren Meister mit Sicherheit bisher nicht gelungen ist. Von der Amazone des Phidias wissen wir, daß sie sich auf ihren Speer stützte, das Compositionsmotiv der polykletischen ist eben so unbekannt, wie dasjenige der vierten von Phradmon. Für die Reconstruction der unter c. abgebildeten vaticanischen (früher matteischen) Statue ist schon früher und, nachdem sie eine Zeit lang als moderne Fälschung verdächtigt worden war, neuestens wieder die unter b. abgebildete Gemme geltend gemacht worden, welche man früher als Darstellung einer sich zum Sprunge anschickenden Amazone erklärte, während sie neuerdings als auf den Speer sich stützende aufgefaßt wird. Trifft diese, allerdings nicht unbedenkliche Annahme das Rechte, so würde man die mit der Gemme übereinstimmende Statue eben so zu erklären und dann wohl auf das Vorbild derjenigen des Phidias zurückzuführen haben, während der Kopf der nach der zweiten falsch restaurirten dritten, im braccio nuovo des Museo Chiaramonti unter No. 71. aufgestellten Statue mit dem Kopfe der s. g. Doryphorosstatuen eine so auffallende Ähnlichkeit hat, daß, wenn in der That jene Statuen auf den Doryphoros-Kanon Polyklets zurückgehn, man kaum wird umhin können auch die Amazone im braccio nuovo und ihre Wiederholungen als polykletisch anzuerkennen [113]), so daß nur noch der Typus der phradmonischen zu suchen wäre. Sicher aber sind diese Combinationen keineswegs, und wenn man beobachtet, wie in verschiedenen Wiederholungen die Sondermotive jeder einzelnen Typenreihe mehrfach mit einander verbunden und in einander übergeführt sind, so darf der Gedanke nicht ganz ausgeschlossen werden, daß die drei Typen aus einem entwickelt und selbständig fortgebildet worden sind. Wenn man diese Statuen in den erhaltenen Nachbildungen stilistisch mit einander vergleicht, so wird sich die vermuthungsweise auf Polyklet zurückgeführte (a.) als die am strengsten und einfachsten componirte ergeben; es



Fig. 69. Drei Amazonenstatuen, vermuthungsweise nach Phidias und Polyklet und nach Kresilas.

gilt dies sowohl von der durch das Fehlen der echten Arme allerdings in ihren Motiven verdunkelten Stellung wie von den Körperformen unter denen die Brust von besonderer Schönheit ist, wie endlich von der symmetrisch geordneten Gewandung. Die matteisch-vaticanische, vermuthungsweise auf Phidias zurückgehende Statue (c.) ist besonders in der Gewandung, namentlich in dem über dem linken Bein emporgezogenen und unter den Gürtel gesteckten Zipfel des Chiton etwas eleganter und weniger streng, auch in der Haltung ein wenig leichter, während endlich die dritte (d.) auf Kresilas wohl sicher zurückführbare, verwundete Amazone, obgleich sich ein eigentliches seelisches Pathos noch mit großer Zurückhaltung in ihr ausspricht und sie mehr von dem Schmerz und dem beängstigenden Gefühle der Wunde als von psychischen Leiden beherrscht erscheint, in ihrer wehmüthigen, fast elegischen Schönheit dem Kunstprincip der folgenden Periode wahrschein-

licherweise bereits am nächsten steht. Uns aber wird es kaum möglich sein in besonnenem und gerechtem Urteilsspruche einer dieser Statuen vor den beiden anderen den Preis zuzuerkennen

ELFTES CAPITEL.

Polyklets Kunstcharakter.

Um zu einem klaren Gesammtbilde von dem Kunstcharakter Polyklets und zu einer gerechten Würdigung seiner eigenthümlichen Verdienste zu gelangen, wird es am gerathensten sein, seinen Kreis zunächst durch die Vergleichung mit dem seiner beiden großen Zeitgenossen Phidias und Myron negativ zu umgrenzen.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß bei Phidias, so bedeutend seine Leistungen in jedem anderen Betracht sein mochten, der Schwerpunkt in das geistige Schaffen fällt, daß Phidias als Idealbildner im eigentlichen Verstande vom Übersinnlichen ausging, und dieses in der entsprechenden, aber dem geistigen Inhalt durchaus untergeordneten Form zu verkörpern und zur Anschauung zu bringen wußte, und daß auch die Alten das Kunstprincip des Phidias durchaus so aufgefaßt, und in verschiedenen, aber innerlich übereinstimmenden Ausdrücken bezeichnet haben.

Durchmustern wir nun die nicht wenigen Urteile der Alten über Polyklet, so treffen wir nirgend, außer in einer gleich zu besprechenden Stelle, auf Zeugnisse für ein ähnliches Schaffen, und überblicken wir die Werke des Meisters, so werden wir uns für berechtigt halten dürfen, auszusprechen, daß Polyklet nicht Idealbildner gewesen sei, wenigstens nicht überwiegend und nicht in dem Wortverstande, den ein gewissenhafter Sprachgebrauch festhalten muß. Allerdings stellt ein Ausspruch des Dionysios von Halikarnaß Polyklet neben Phidias hinsichtlich des Ernsten, Großartigen und Würdevollen gegenüber den durch Zierlichkeit und Anmuth charakterisirten Kalamis und Kallimachos; allerdings fügt er hinzu, daß diese Letzteren glücklicher seien in den geringeren und menschlichen Gegenständen, jene in den größeren und göttlichen. Allein zunächst werden wir in Beziehung auf die erste Hälfte dieses Urteils sagen dürfen, daß Ernst und Würde, die wir in Polyklets Werken im vollen Maße anzuerkennen haben, einen idealen Inhalt oder eine ideale Tendenz der Kunst an sich keineswegs voraussetzen, daß wir also in diesem Betracht den Gegensatz, in welchen Polyklet mit Phidias zusammen gegen Kalamis und Kallimachos gestellt wird, durchaus anerkennen dürfen, ohne unseren Hauptsatz zu gefährden. Für den zweiten Theil dieses Zeugnisses aber, in welchem Polyklet wie Phidias glücklicher in göttlichen als in menschlichen Gegenständen genannt wird, müssen wir die allgemeine Giltigkeit in Abrede stellen und thun dies, gestützt auf Quintilian, der von Polyklet aussagt, daß, während er die menschlichen Formen mit dem höchsten Maße würdevoller Schönheit über die Wirklichkeit hinaus ausstattete, er die Erhabenheit der Götter nicht

erreicht habe. Damit soll aber das Urteil des Dionysios nicht als schlechthin verkehrt und irrig bezeichnet werden; denn so wie Götterbilder von dem Kunstkreise des Meisters von Argos nicht ausgeschlossen waren, wird seine Hera mehrfach neben dem Zeus des Phidias so genannt, daß man nicht zweifeln darf, sie sei demselben wesentlich ebenbürtig gewesen. Hatte Dionysios dies Werk im Sinne, so durfte er ohne allen Zweifel Polyklet als gleichgearteten Genossen neben Phidias und gegenüber Kalamis und Kallimachos nennen. Aber grade in diesem Werke, dem wir die anderen Götterbilder kaum als gleichartig an die Seite stellen dürfen, scheint Polyklet das eigentliche Gebiet, die besondere Sphäre seiner Kunst verlassen und überschritten zu haben, so daß wiederum im Hinblick auf die anderen Werke des Meisters von Argos Quintilians Zeugniß vollkommen zu Rechte besteht, Polyklet habe (in Übrigen) die Erhabenheit der Götter nicht erreicht. Wenigstens zählt von den anderen Götterbildern von Polyklets Hand so wenig eines zu den Pfeilern seines Ruhmes, daß man sie zum Theil sogar nur aus chronologischen Gründen vermuthungsweise ihm zuschreiben kann, während bei den ihm sicher gehörenden Gegenständen aus dem Idealgebiet, dem Hermes, den Heraklesstatuen und der Amazone das Hauptgewicht der Darstellung keineswegs auf den geistigen Gehalt fiel. Hermes ist selbst in einer seiner höchsten Auffassungen als Vorstand der Palaestra (Enagonios) hauptsächlich nur Muster und Vorbild jugendlicher Körperkraft und Gewandheit, eine Gestalt, welche sich mit den athletischen Jünglingsgestalten Polyklets aus rein menschlichem Kreise wesentlich in eine Reihe stellt. Herakles aber ist durch die ganze antike Kunst der Repräsentant der höchsten Körperkraft, und bei ihm, mögen die Situationen, in denen der Heros aufgefaßt wird, sein welche sie wollen, fällt der Hauptnachdruck der Darstellung unausweichlich auf die Aus- und Durchbildung des Körperlichen. Und wenngleich wir weit davon entfernt sind, in Polyklets Heraklesgestalten jenen Überschwang der körperlichen Massenhaftigkeit und der Muskelfülle anzunehmen, welche wir aus späteren, wie es scheint besonders durch Lysippos angeregten Darstellungen des Heros kennen, so können wir doch auch sie, wie den Hermes, nur als Glieder jener Reihe von Polyklet gebildeter athletischer Figuren betrachten, auf denen sein Ruhm eigentlich beruhte. Ähnliches wie vom Herakles muß in Beziehung auf das Wesentliche der Darstellung von den Amazonen gesagt werden. Mögen die Situationen, in welchen diese Männinnen, siegend oder feindlicher Kraft unterlegen, gebildet werden, noch so sehr im Stande sein, seelische Bewegungen zu offenbaren und im Beschauer anzuregen, immer bleibt es eine eigenthümliche Durchbildung der Körperformen, bleibt es die Darstellung der Weiblichkeit in ihrer größtmöglichen Entäußerung vom specifisch Weiblichen, besonders von aller Weichheit und Schwäche, was die Amazonen zu Amazonen macht, und so ist es wohl begreiflich, daß in diesem besonderen Vorwurf der Künstler das Vollendete leistete, welcher, wie eben Polyklet, den menschlichen Körper zum Gegenstande seiner eindringlichsten Studien gemacht hatte, und aus dem so erworbenen Wissen heraus im Stande war, denselben in der hier erforderlichen Abweichung vom Wirklichen und in der Steigerung über das Wirkliche hinaus, und dennoch mit Einhaltung der Grenzen der Naturwahrheit darzustellen. Was wir außer den berührten von Werken Polyklets kennen, gehört dem Gebiete des Reinmenschlichen an, und zwar sind unter diesen Werken nicht allein die neben der Hera berühm-

testen des Meisters, sondern diejenigen, durch welche er am entschiedensten und am eigenthümlichsten auf die griechische Kunst eingewirkt hat, und folglich diejenigen, welche für seine Kunstrichtung am meisten charakteristisch sind und seine Bedeutung in der Kunstgeschichte begründen. Das sind die verschiedenen Jünglingsgestalten, die im vorigen Capitel als athletische Genrebilder bezeichnet sind, und zu denen sich in den Kanephoren und Astragalizonten zwei Werke aus dem Gebiete des reinen Genre gesellen.

Wenn durch das Bisherige Polyklets Kunstkreis gegen denjenigen des Phidias abgegrenzt, die Grundverschiedenheit im Kunstprincip dieser beiden Meister fühlbar gemacht werden sollte, so wird es jetzt gelten, darzulegen, worin die Unterschiede der Kunst des Myron und Polyklet bestehen, deren Hauptgegenstände einem und demselben Gebiete angehören. Denn Myrons Ruhm beruht, außer auf den Thierbildungen, gleich demjenigen Polyklets auf athletischen Genrebildern, und auch das reine Genre finden wir wenn auch nicht bei Myron selbst, so doch bei den Künstlern wieder, die sich seinen Tendenzen angeschlossen zu haben scheinen.

Wir haben gesehn, daß die alten Kunsturteile an Myrons Werken mehr als alles Andere die hohe Lebendigkeit preisen, während daneben die M a n n i g f a l t i g k e i t der Darstellungen hervorgehoben und ausgesagt wird, Myron habe Polyklet im R e i c h t h u m des R h y t h m u s übertoffen. Eine genauere Prüfung der bekannteren Werke Myrons hat uns zur vollkommenen Anerkennung der antiken Charakteristik desselben geführt; wir haben überdies gefunden, daß Myron das menschliche Leben in intensiver Function auffaßt und flüchtig vorübereilende Momente der höchsten Bewegtheit festzuhalten weiß. Wenden wir uns zu Polyklet, so finden wir in den alten Urteilen über ihn nirgend ein Wort, welches die Lebendigkeit seiner Darstellungen hervorhöbe, nirgend ein solches, das sich auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände, auf Interesse der Situation, auf Kühnheit der Composition bezöge, seine Werke aber zeigen uns, mit Ausnahme des die Hydra bekämpfenden Herakles, lauter ruhige Gestalten, bei denen die Handlung von durchaus untergeordneter Bedeutung und die Bewegung in der Art gemäßigt ist, daß sie als solche kaum in Anschlag kommt und nur bestimmt ist, den ruhenden Körper in verschiedener Stellung oder Gliederlage zu zeigen. Veranschaulichen können uns die vermutheten Nachbildungen des Doryphoros und des Diadumenos die Art polykletischer Statuen, auch wenn sie nicht sicher auf ihn zurückgehn. Sie bilden den gradesten Gegensatz zum Diskobol Myrons; hier die höchste Energie, dort die größte Gemessenheit der Bewegung; hier eine momentane, dort eine länger dauernde Handlung; hier die concentrirteste Anspannung der Kraft, dort eine bequeme Lässigkeit; hier der verschlungenste und kühnste, dort der denkbar einfachste Rhythmus; hier eine Action, die als solche sofort Blick und Interesse fesselt und uns erst bei längerer Betrachtung auch die Vortrefflichkeit der Darstellung des Körpers wahrnehmen läßt, dort Stellungen, die gleichsam wie Modellacte nur dazu ersonnen scheinen, um uns den Körper in einer zur Betrachtung und zum Genuß seiner natürlichen Schönheit günstigen Lage darzustellen, und auf deren Bedeutung wir erst nach längerer Betrachtung der Statuen aufmerksam werden.

Gegenüber dem ruhigen Stande der meisten polykletischen Statuen ist uns ein Ausspruch des Plinius von nicht geringer Wichtigkeit, welcher ein Mittel angeht, durch das der Meister die Gefahr der Monotonie in den Stellungen vermieden

hat. Eigenthümlich, sagt Plinius, ist es Polyklet, ersonnen zu haben, daß die Statuen auf einem Fuße ruhten. Die ältere Kunst ließ ihre ruhig stehenden Statuen, und nur von solchen kann hier zunächst die Rede sein, mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehn, vertheilte die Last des Körpers gleichmäßig auf beide Beine, was nicht am wenigsten dazu beiträgt, der ganzen Haltung des Körpers etwas gleichmäßig Abgewogenes, Gebundenes, Schwerfälliges zu verleihen, um zwar um so mehr, je weniger wir thatsächlich einen derartigen Stand einzunehmen pflegen. Denn wenn wir ungezwungen stehn, lassen wir abwechselnd den einen um den anderen Fuß die Last des Körpers tragen. Dies ist es, was nach Plinius Polyklet zuerst beobachtete und in die Kunst einführte [114]), und dies ist es, wodurch er die ruhigen Stellungen seiner Statuen von allem Gebundenen und Einförmigen befreite, indem er ihnen den gefälligen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite verlieh. Diese Neuerung scheint so nahe zu liegen, daß man sich schwer entschlossen hat, sie mit Plinius Polyklet zuzusprechen, indem man darauf hinwies, Phidias könne sie unmöglich nicht ebenfalls gefunden und angewandt haben. Allein erstens fragt es sich doch noch, besonders gegenüber dem ausdrücklichen Zeugniß des Plinius, ob dies der Fall war; zweitens, war es der Fall, so mag Phidias dies von seinem Zeitgenossen und Mitschüler gelernt haben, dem also die Ehre der Erfindung bliebe, welche allein, nicht etwa auch deren alleinige Anwendung Plinius dem Polyklet beilegt; und endlich war diese Neuerung für Polyklets Kunst von einer ganz anderen principiellen Bedeutung als für die phidias'sche, denn offenbar tritt ihr Werth in besonderem Maße in unbekleideten Statuen hervor, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruht.

Nach den bisherigen meist negativen Bestimmungen der Kunstsphäre Polyklets dürften wir im Stande sein, das Princip und den Charakter derselben in einem kurzen positiven Satze auszusprechen. Polyklet ist derjenige Künstler, welcher die Schönheit des menschlichen Körpers als Ausgangs- und Zielpunkt seines Bildens betrachtete, welcher die menschliche Gestalt in ihrer vollkommensten Norm und in ihrer reinsten Verklärung darzustellen strebte.

Eine solche durchaus normale, vollkommene und makellose Schönheit fand Polyklet natürlich in der Wirklichkeit auch unter dem schönen Griechenvolke nirgend vor, sie war das Erzeugniß seines künstlerischen Sinnens. Aber nimmer konnte der Meister zu deren Bewußtsein und geistiger Anschauung auf einem anderen Wege gelangen, als auf demjenigen der Beobachtung des in der Wirklichkeit Gegebenen. Es braucht nicht gegen diejenigen gestritten zu werden, welche von einer „Idee des menschlichen Körpers“ reden, denn das könnte ein Streit um Worte werden, aber es ist zu behaupten, daß eine solche „Idee“ (nämlich die ultima generis species) nicht das Product der freischaffenden Phantasie, sondern nur das Resultat der Abstraction aus sinnlich Wahrgenommenem und Beobachtetem sein kann.

Schon wegen dieser allgemeinen Nothwendigkeit würden wir berechtigt sein zu sagen, daß Polyklet bei seinen Schöpfungen von den umfassendsten Studien des menschlichen Körpers in seiner individuellen Existenz ausgegangen sein muß. Aber diese seine Studien werden uns auf's bestimmteste dadurch verbürgt, daß wir von einer Schrift des Künstlers wissen, in welcher er seine Resultate wissen-

schaftlich niederlegte. Diese Schrift war eine Proportionslehre der menschlichen Gestalt, und gab, wie uns Galenus (s. SQ. Nr. 959) überliefert, die normalen Verhältnisse aller einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen in festem Zahlenausdruck an. Genau nach den Resultaten dieser Studien arbeitete nun aber Polyklet auch eine Normalgestalt, in der er seine Lehre gleichsam thatsächlich machte und erprobte; das war der schon genannte Doryphoros, den nach Plinius' Bericht die Künstler auch den „Kanon (das Musterbild)“ nannten, indem sie aus demselben wie aus einem Gesetzbuche die Normen der Kunst und Schönheit entnahmen, in welchem also Polyklet, wie Plinius hinzufügt, allein von allen Menschen in einem Kunstwerke ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen hatte [115]).

Über das Wesen und die Eigenthümlichkeit der polykletischen Proportionslehre und Normalgestalt sind wir leider nicht mit Sicherheit unterrichtet, denn die Urteile und Lobsprüche der Alten in Beziehung auf Polyklets Statuen beschränken sich auf Ausdrücke, die sich eigentlich von selbst verstehn und nur die Anerkennung enthalten, Polyklets Gestalten seien wirklich normal, von jedem Extrem entfernt, im höchsten Grade maßvoll. Denn dies, nicht etwa eine „vierschrötige“ Gestalt ist auch unter dem Ausdrucke „quadratum“ zu verstehn, den Varro bei Plinius von Polyklets Statuen gebraucht, wobei aber nicht geläugnet werden soll, daß Polyklets Gestalten gegenüber den über die Natur schlanken und leichten des Lysippos etwas Gedrungenes und Kräftiges gehabt haben. In welchem Verhältniß die von Vitruv (3, 1) bewahrte Proportionslehre, welche das Maß der einzelnen Körpertheile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrückt, und von welcher der alte Zeuge sagt, nach diesen Maßen haben sich die berühmten alten Maler und Bildner gerichtet, zu Polyklets Lehre stehe, ist nicht auszumachen. Die erhaltenen Nachbildungen polykletischer Werke, abgesehn davon, daß sie als solche nur vermuthet, nicht schlechthin erwiesen sind, können uns nur ganz im Allgemeinen leiten, da uns die Genauigkeit der Copie nicht verbürgt ist und ein Zweifel an derselben um so eher aufkommen kann, je schwieriger die genaue Wahrung der Feinheiten in den Proportionen bei der Übertragung eines Erzwerkes in Marmor ist. Ja, streng genommen ist eine genaue Wiedergabe der Verhältnisse in dieser Übertragung kaum möglich, falls eine künstlerisch ähnliche Wirkung hervorgebracht werden sollte; denn die gemessen gleich mächtige Form erscheint im Marmor als einem hellen Material breiter und mächtiger als im dunkeln Erz, und die gleich erscheinende wird sich, gemessen, als schmächtiger darstellen. Entweder der Schein der Ähnlichkeit muß demnach geopfert werden, oder die thatsächliche Gleichheit des Maßes; welches von beiden aber in unseren Statuen gewahrt worden, ist eine Frage, über die schwerlich Jemand absprechen kann. Den einzigen positiven Anhalt zur Vergegenwärtigung der von Polyklet für normal gehaltenen Proportionen haben wir in den Nachrichten über diejenigen Neuerungen, welche Lysippos mit den Proportionen vornahm, die aber im Einzelnen nicht hier, sondern erst bei Besprechung dieses Künstlers erörtert und gewürdigt werden können. Das Verhältniß im Allgemeinen ist oben angedeutet.

Wenngleich wir aber auch die besondere Beschaffenheit der von Polyklet geschaffenen Mustergestalt nicht mit Sicherheit nachzuweisen vermögen, so können wir doch begreifen, daß er durch die Aufstellung einer solchen der Kunst einen Dienst geleistet hat, dessen Wichtigkeit die Künstler erkannten, welche aus Po-

lyklets „Kanon“ wie aus einem Gesetzbuche die Norm und Regel der Schönheit ableiteten und denselben als Maßstab ihrer eigenen Productionen benutzten. Wir brauchen uns nur zu fragen, zu welchem Zwecke unsere Künstlerjugend angehalten wird nach der „Antike“ zu zeichnen, um uns des Vortheils bewußt zu werden, welcher der griechischen Kunst aus dem Vorhandensein eines solchen Vorbildes erwuchs. Unsere Kunstjünger zeichnen nach der Antike viel weniger, was allerdings eine Hauptsache wäre, um die Gestaltung der Musculatur in ihrer Thätigkeit genau kennen zu lernen, denn zu diesem Zwecke wird „Act“ gezeichnet, freilich, wenn dies hier im Vorbeigehn berührt werden darf, mit zweifelhaftem Gewinn, da man das lebendige Modell nicht allein in ruhiger Stellung studirt, sondern auch in sogenannten Bewegungen, bei denen die Gestaltung der Musculatur immer unrichtig werden muß, weil die Bewegungen nicht als Functionen des Körpers wirklich gemacht, sondern, um der Beobachtung Zeit zu geben, nur in ihrem äußerlichen Schema künstlich fixirt werden; sondern wir zeichnen antike Statuen wesentlich, um uns eine Summe wahrhaft schöner und mustergiltiger Formen zu erwerben. Denn es ist nicht Jedermanns Sache, diese aus der individuellen Wirklichkeit abzuleiten. Was unseren Künstlern die Antike, zum Theil selbst die nicht durchaus mustergiltige ist, das war den griechischen Künstlern Polyklets absolut vollkommene Normalgestalt, die z. B. ein Meister wie Lysippos, gradezu seinen Lehrmeister nannte.

Obgleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein durchaus reines Muster hingestellt, in demselben seine wissenschaftliche und künstlerische Überzeugung von der vollkommensten Schönheit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch den Charakter seiner Kunst sehr mißverstehn, wenn man glaubte, der Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt uns die Bezeichnung seines Diadumenos als „weicher Jüngling“ neben seinem Doryphoros als „mannhafter Knabe“, und dürfen wir mit Sicherheit aus seinen übrigen Darstellungen folgern, daß Polyklet auch die mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschönheit durch zarteres und reiferes Alter, größere oder geringere athletische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen und wiederzugeben wußte. Immer jedoch innerhalb einer gewissen Grenze. Das bezeugt uns außer der Prüfung der Gegenstände des Meisters besonders Quintilian in den Worten, Polyklet habe das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt. Das ist bei einem Künstler, dessen Streben die Darstellung der reinsten Schönheit des menschlichen Körpers ist, vollkommen in der Ordnung; denn normalschön ist der menschliche Körper nur innerhalb einer gewissen Altersgrenze, der reiferen Jugend, welche Quintilian als die Zeit der glatten Wangen bezeichnet. Und demgemäß finden wir unter den Werken Polyklets, abgesehn von der Hera, die, wie gesagt, über die eigentliche Sphäre des Meisters hinausliegt und vielleicht von dem Porträt Artemons, welches ebenfalls dem Kreise Polyklets nicht entspricht, nur jugendliche Gestalten, als deren jüngste wir die knöchelspielenden Knaben, und als deren reifste und ausgewirkteste wir die Statuen des Herakles betrachten dürfen.

Zweifelhaft kann es sein, ob mit der hauptsächlichen doppelten Beschränkung von Polyklets Kunstkreise auf menschliche Gegenstände und auf jugendliche Ge-

stalten ein Urteil zusammenzubringen ist, welches in dem Zusammenhange, in welchem wir es bei Plinius finden, eher wie ein leiser Tadel als wie ein Lob erscheint, welches aber freilich nach dem Doppelsinne der gebrauchten Worte, Polyklets Statuen seien paene ad exemplum, je nachdem man sie übersetzt: „fast wie nach dem Modell“ oder „fast mustergiltig“ Tadel oder Lob enthalten kann. Unzweideutig dagegen und nach dem Wesen der polykletischen Kunst gerechtfertigt ist es, wenn Quintilian aussagt, Polyklet, dem von den Meisten die Palme der Schönheit zuerkannt wird, fehle, das müsse, um Andern nicht zu nahe zu treten, gesagt werden, das Schwergewicht (pondus), oder wie wir sagen dürfen, die Erhabenheit. Je mehr wir aber hiernach in Gefahr gerathen können, Polyklets Kunst zu unterschätzen, um so nachdrücklicher haben wir auf die Lobsprüche hinzuweisen, welche seinen Werken ertheilt werden, auf die einstimmige Bewunderung des Alterthums, welche nicht ansteht, Polyklet trotz der Beschränktheit seines Kunstkreises, Phidias als ebenbürtig zur Seite zu stellen. „Sorgfalt und würdevolle Schönheit (decor)“, sagt Quintilian in der schon einige Male berührten Stelle, „zeichnen Polyklet vor allen anderen Künstlern aus; die Schönheit der menschlichen Gestalt hat er über alles erfahrungsmäßig Gegebene (supra verum) hinaus gesteigert, die Majestät der Götter freilich nicht erreicht.“ Und mit diesem Lobe der vollendeten Schönheit polykletischer Werke stimmen Andere überein, ja, wo ein Muster einer regelmäßigen Schönheit aufgestellt werden soll, da wird auf Polyklets Statuen verwiesen, während nicht allein Quintilian diese Schönheit eine würdevolle nennt, sondern auch der schon früher einmal angezogene Ausspruch Ciceros, vollkommen schön seien, wenigstens nach seinem Bedünken, Polyklets Werke, uns erkennen läßt, diese Schönheit sei nicht jene sinnlich reizende, welche der großen Menge gefällt, sondern eine ernstgefaßte, welche die Bewunderung des Kenners erregt.

Wir modernen Menschen sind kaum im Stande, diese hohe Auszeichnung Polyklets zu würdigen, weil wir die Schönheit des Körpers, in der Polyklet das Höchste leistete, kennen zu lernen wenig Gelegenheit haben, und weil schon in Folge dessen unser Formgefühl ungleich weniger entwickelt ist, als es das der alten Griechen mit ihrem Schönheitscultus war; uns wird immer der ideal schaffende, große Ideen verkörpernde Künstler der größere und bewunderungswürdigere sein, aber wir sollen uns hüten, diesen subjectiven Maßstab an die alte Kunst und ihre Leistungen anzulegen. Und wenn wir namentlich an einem umfassenden Studium der Antike unsern Formensinn und unser Gefühl für Schönheit üben, wenn wir dann vor einem musterhaften Werke uns bewußt werden, in welchem Grade, ganz abgesehn vom Gegenstande und vom Gehalt, die Form als solche uns zu entzücken vermag, so werden wir einsehn, auf welcher Höhe der Künstler stand, dem in dieser Beziehung „von dem größten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wurde“, welche wahrhaft große künstlerische Begabung dazu gehörte, um Werke zu schaffen, welche bei ungleich geringerem geistigen Gehalt den vorzüglichsten Leistungen eines Phidias an die Seite gestellt wurden.

Das Streben nach vollkommener Formenschönheit gesellte sich bei Polyklet mit der höchsten Vollendung im Reintechnischen. Auch in Beziehung auf dieses war der Kreis des Meisters beschränkt, denn Polyklet war wesentlich Metallarbeiter (Erzgießer und Ciseleur), und hat, so viel wir wissen, nur in seiner Hera die Goldel-

fenbeinbildnerei, bei ein paar ihm nur vermuthungsweise beigelegten Werken die Marmorsculptur in Anwendung gebracht. Und doch wird grade in Beziehung auf das Machwerk (τέχνη) Polyklets Hera von Strabon selbst noch über die Schöpfungen des Phidias gestellt. Und eben so heißt es vom Erzguß und von der Kunst des Ciseleurs (der Toreutik) bei Plinius, daß Polyklet dieselben über Phidias hinaus zur Vollendung gebracht und durchgebildet habe; wobei nur noch bemerkt werden möge, daß Beides, Guß und Ciselirung bei der Herstellung von Erzwerken, letztere auch bei derjenigen von Goldelfenbeinstatuen zu deren letzter Vollendung in Anwendung kommt. Und eben in dieser feinsten Durchbildung der Form war Polyklet ausgezeichnet, wie dies nicht allein Quintilian bekundet, der ihm Sorgfalt neben der Schönheit im höchsten Maße zuspricht, sondern wie das auch aus einem Ausspruche hervorgeht, den Plutarch dem Meister selbst in den Mund legt des Sinnes: das Werk werde dann am schwersten, wenn das Thonmodell bis zur Darstellung der letzten Feinheiten gekommen sei [116]), ein Ausspruch, der sich besonders gut bei einem Künstler begreift, der nicht großartige Gedanken zu bewältigen hat, und dessen Vorzüge mehr im formellen als im geistigen Theile der Arbeit bestehn. Wenn wir nun aber nicht vergessen, wie nahe dieser höchsten Durchbildung der Form die Gefahr der geleckten Glätte lag, die Klippe, an der Kallimachos scheiterte, so werden wir es empfinden, welches Maß echtkünstlerischer Begabtheit dazu gehörte, um auch hier Polyklet vollkommen innerhalb der richtigen Grenzen zu halten.

Fassen wir alles Gesagte zusammen, so wird es uns wohl zum Bewußtsein kommen, welche höchst glückliche Ergänzung der Leistungen des Phidias und der Seinen der griechischen Bildnerei in denen Polyklets erwuchs: Und ohne Zweifel wird dieser Eindruck gesteigert, wenn wir sehn, einen wie bedeutenden Einfluß Polyklets Kunst in einer ausgedehnten Schule gewann, welche wir demnächst im Einzelnen kennen lernen werden.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Die Schüler und Genossen Polyklets.

Gleichwie an Phidias und Myron schloß sich auch an Polyklet eine Anzahl jüngerer Künstler als Schüler an, welche sogar bei ihm bedeutender ist als bei seinen beiden großen Zeitgenossen. Denn als Schüler Polyklets in ganz eigentlichem Sinne nennt Plinius allein sechs Künstler (den Argiver Asopodoros, Alexis, Aristeides, Phrynon, Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien), zu denen wir aus anderen Quellen noch zwei (einen jüngeren Kanachos von Sikyon und Periklytos wahrscheinlich ebendaher) fügen können. Die Thatsache, daß Polyklet eine bedeutende Schule um sich versammelte, ist aus dem Charakter seiner Kunst leicht erklärlich; denn das was Polyklet in ganz besonderem Maße aus-

zeichnet, Feinheit der materiellen Technik und die Beobachtung der Gesetze der normalen Schönheit ist ja das eigentlich Lehrbare der bildenden Kunst, während die großen Ideen eines Phidias durch Lehre gar nicht und der lebenswarme Naturalismus Myrons höchstens in seinen äußeren Merkmalen überliefert werden kann. Phidias' und Myrons Kunst mußte wesentlich durch Beispiel und Vorbild anregend und zündend wirken, konnte dies aber unfehlbar nur bei Künstlern, die von der gütigen Natur mit einer gewissen Congenialität mit den Meistern ausgerüstet waren; daher kommt es, daß wir die Schüler des Phidias und Myron als Künstler finden, die ihre höchst ehrenvolle ja ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Nun ist freilich das, was Polyklet zum wahrhaft großen Künstler machte, der feine Formensinn, das lebendige Gefühl für die reine Schönheit eben so wohl eine Gabe des Genius, die nimmer übertragen werden kann; wohl aber mochten mäßiger begabte Menschen mit Recht glauben, eher auf dem Kunstgebiete Polyklets, als auf dem eines Phidias und Myron zu einer gewissen Tüchtigkeit zu gelangen, und der Art scheint denn wirklich die Mehrzahl der oben genannten Schüler Polyklets gewesen zu sein, welche auch der überwiegenden Mehrzahl nach Argiver oder Sikyonier waren, wenn wir es nicht als einen ziemlich unbegreiflichen Zufall betrachten sollen, daß wir drei der sechs von Plinius genannten nur aus dieser einzigen Erwähnung kennen, einen vierten (Aristeides) in einer zweiten Notiz bei Plinius als Darsteller von Zwei- und Viergespannen und ganz flüchtig bei Pausanias erwähnt finden, während Athenodoros und Dameas ebenfalls nur noch in einer Stelle des Pausanias vorkommen und die beiden letzten, Kanachos und Periklytos, wenigstens sicher nicht unter den hervorragenden Künstlern ihren Platz finden. Aber trotz dieser Thatsache dürfen wir die Schule Polyklets, und hätte sie vom Meister auch Nichts als eine gewisse technische und formelle Tüchtigkeit gelernt, nicht gering achten. Denn das Auftreten einzelner großer Geister allein hätte der griechischen Kunst wohl kaum ihren erhabenen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte der Menschheit erworben, sondern es ist vielmehr jene allgemein verbreitete Befähigung für die bildende Kunst, die uns aus den Schöpfungen aller Schichten des hellenischen Volkes entgegentritt, welche die Griechen zu dem gemacht hat, was sie in der That sind, die weltgeschichtlichen Vertreter der Plastik; ja die Schöpfungen jener großen Geister wären kaum möglich gewesen ohne die Grundlage der allgemeinsten Kunsttüchtigkeit der ganzen Nation, welche sich in den Meistern gipfelte und welche ihrem Schaffen in Verständniß, Anerkennung und Bewunderung das schönste Lebenselement zuführte. Für die Ausbildung und Erhöhung dieser allgemeinen Kunsttüchtigkeit mußte aber Polyklets Lehrerthätigkeit von der größten Bedeutung sein, und wenn auch seine Schüler Nichts hervorbrachten, das über das mittlere Maß des bereits Vorhandenen irgendwie hinausging, so mußten sie doch wesentlich dazu beitragen, eben das mittlere Maß der Leistungen der Kunst um ein Beträchtliches zu erhöhen und das Bewußtsein von demselben in weiteren Kreisen des Volkes zu verbreiten.

Damit aber Polyklets Einfluß auf die Kunst seiner Zeit nicht, trotz dem Gesagten, als zu mäßig und beschränkt erscheine, muß hervorgehoben werden, daß bisher nur von den Künstlern die Rede war, welche direct als seine Schüler genannt werden, dagegen noch nicht von denen gesprochen wurde, die aus seinem

Beispiel Anregung erhielten oder in seinem Sinne schufen; ja es sind ein paar bedeutende Männer übergangen, die aller Wahrscheinlichkeit nach direct aus Polyklets Schule hervorgegangen sind, von denen dies nur nicht ausdrücklich bezeugt ist. Vor Allen muß hier Naukydes, Mothons Sohn aus Argos genannt werden, der etwa ein Menschenalter jünger als Polyklet war, zu demselben aber in einem nahen Verhältniß gestanden zu haben scheint, da von seiner Hand, wie bereits erwähnt, das neben der Hera Polyklets aufgestellte Goldelfenbeinbild der Hebe war. Außer dieser kennen wir von ihm aus idealem Kreise noch eine, wohl eingestaltig zu denkende, eherne Hekate in Argos, einen Hermes und einen auf der Akropolis von Athen aufgestellten Widderopferer Phrixos, während er durch einen Diskoswerfer auf dem Gebiete des athletischen Genre, durch ein Porträt der Dichterin Erinna und durch drei Siegerstatuen auf dem der realen Kunst thätig erscheint. Näher bekannt ist uns von diesen Werken keines, aber schon ihre Zahl, die Verschiedenheit der Kreise, denen sie angehören, und der Umstand, daß Naukydes seine Hebe neben Polyklets Hera stellen durfte, verbürgt uns die Tüchtigkeit des Künstlers. Den Diskobol hat man in der oben S. 244 unter Alkamenes mitgetheilten Statue des Vatican (Pio-Clem. 3, 26) zu erkennen geglaubt, ja diese Vermuthung ist im vollen Maße populär geworden, ohne daß für dieselbe ein stichhaltiger Beweis beigebracht ist, während für den attischen Ursprung der Statue, wie oben erwähnt, der Charakter ihres Kopfes in's Gewicht fällt.

Außer durch seine eigenen Werke hat Naukydes noch als Lehrer jüngerer Künstler seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst. Unter den Schülern des Naukydes nimmt Alypos aus Sikyon, der vorwiegend Athletenbildner gewesen zu sein scheint, die weniger hervorragende, der jüngere Polyklet von Argos eine bedeutendere Stelle ein. Ob dieser Künstler, dessen selbständige Thätigkeit an das Ende der 90er Oll. fällt, der aber des Schulzusammenhangs wegen hier behandelt werden muß, mit dem älteren Namensgenossen verwandt war, können wir nicht bestimmen, und eben so bleibt sein (mögliches) Verwandtschaftsverhältniß zu seinem Lehrer ungewiß. Unter seinen Werken ist jedenfalls das merkwürdigste ein Zeus mit dem Beinamen „Philios" in Megalopolis [117]). Der Beiname bezeichnet den Gott als den Schützer des geselligen Freundschaftsbundes, und wie einige andere Beinamen als einen heitern und milden Gott. Diesen konnte der Idealtypus des phidias'schen Weltherrschers nicht ausdrücken, und so wurde Polyklet genöthigt ein Idealbild zu schaffen, das, mochte es auch dem Muster des Phidias angenähert sein, doch in wesentlichen Zügen neu war. Von diesen Neuerungen erfahren wir zwar direct nur Äußerliches, und zwar, daß Polyklets Zeus Kothurne (hohe Schuhe, wie sie Dionysos trägt) an den Füßen, in der einen Hand einen Becher, in der anderen einen adlerbekrönten Thyrsos hatte, folglich in mehr als einer Beziehung den Darstellungen des Dionysos sich näherte. Dürfen wir annehmen, daß dies nicht allein in den Attributen, sondern auch in den Zügen des Gottes selbst der Fall war, und dürfen wir andererseits glauben, daß nicht allein der Adler auf dem Thyrsos ihn von Dionysos unterschied, und als Zeus charakterisirte, so ergiebt sich, wie interessant und schwierig die Aufgabe des Künstlers sein mußte, von deren Lösung wir uns freilich nur in unserer Phantasie ein Bild machen können, da Nachbildungen auf Münzen von Megalopolis [118]) in keiner Weise beglaubigt sind. Daß eine zweite Statue des Zeus, die unter dem Beina-

men „Meilichios (der milde)“ zur Sühnung einer Blutthat in Argos aufgestellt war, und welche man dem jüngeren Polyklet als Gegenstück zu seinem „Philios“ beigelegt hat, aus chronologischen Gründen eher dem älteren Meister des Namens gehört, ist seines Ortes (oben S. 341) bemerkt, wo auch von noch zwei weiteren zwischen den beiden Polykleten streitigen Werken geredet ist. Dem jüngeren Meister gehört dagegen unbestritten eine Hekate von Erz in Argos, welche sich als zweite zu derjenigen des Naukydes (oben S. 357) gesellte, während die dritte marmorne des, trotz dem verschiedenen, wahrscheinlich absichtlich zum Ausdruck der Licht- und Nachtseite der Göttin gewählten Material, offenbaren Dreivereins von Einzelgestalten von Skopas herrührte. Wenn in diesen Werken wie in mehren von Polyklets Meister Naukydes die Richtung auf das Ideale stärker hervortritt als bei dem Haupte der Schule, so kennen wir von ihm wenigstens ein Athletenbild, mit welchem er, wie auch Naukydes mit ein paar vorzüglichen Leistungen dieser Art die Kunstrichtung vertritt, der die argivische Schule im Allgemeinen mehr zuneigt.

In ähnlicher Weise wie Naukydes war Periklytos, der Schüler des älteren Polyklet, als Lehrer von Bedeutung, und es wird, um den ganzen Umfang des Einflusses darzustellen, welchen Polyklets Lehre direct und indirect auf die Kunst ausübte, erlaubt sein, hier auch den Schüler des Periklytos Antiphanes und dessen Schüler Kleon kurz mit anzuführen, obgleich sie in einer rein chronologischen Anordnung der Kunstgeschichte in der folgenden Periode ihre Stelle finden müßten. Über beide Künstler dürfen wir uns kurz fassen, da sie weder besonders berühmte noch in ihrer Richtung eigenthümliche Werke schufen. Antiphanes finden wir mitbetheiligt an einem figurenreichen Weihgeschenk der Tegeaten in Delphi, an dem mehre Künstler thätig waren und das wir im folgenden Capitel kennen lernen werden; ebenso ist er thätig an einem noch ungleich umfangreicheren Weihgeschenk der Lakedaemonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4, 404), welches ebendaselbst aufgestellt und von einer Reihe von Künstlern aus verschiedenen Orten gemacht war. Auch diese merkwürdige Gruppe kann hier nur erwähnt werden. Als ein drittes Werk des Antiphanes finden wir ein „troisches Pferd“ von Erz, ebenfalls in Delphi, ein Weihgeschenk der Argiver wegen eines Sieges über die Lakedaemonier. Es ist interessant genug, dieser eigenthümlichen Aufgabe, auf deren Bedeutsamkeit bei der Besprechung Strongylions (oben S. 335) hingewiesen wurde, hier in einer anderen Schule der Kunst zum zweiten Male zu begegnen, obgleich wir leider nicht im Stande sind zu beurteilen, ob und in welcher Beziehung sich deren Lösung durch die beiden etwa gleichzeitigen Künstler unterschied.

Von Kleon, Antiphanes' Schüler, kennen wir zwei eherne Statuen des Zeus, welche aus den Strafgeldern mehrer Athleten in Olympia nach Ol. 98. (388) aufgestellt wurden, über deren etwaige Eigenthümlichkeit wir aber nicht unterrichtet sind; zu ihnen gesellt sich ein Erzbild der Aphrodite, von dem Gleiches gilt, und außerdem werden uns fünf Siegerstatuen in Olympia als Werke Kleons angeführt.

Vielleicht dürfen endlich noch Patrokles von Sikyon (Ol. 95), von dem wir indessen wenig Genaueres wissen und sein in unseren Quellen bedeutender erscheinender Sohn und Schüler Daedalos im weiteren Sinne dieser Genossen-

schaft zugerechnet werden. Der letztere, von dem wir mehre Athletenstatuen kennen und den wir an dem tegeatischen Weihgeschenk in Delphi (s. unten) mitbetheiligt finden, interessirt uns besonders als der wahrscheinliche Urheber eines in nicht wenigen Wiederholungen in Statuen und geschnittenen Steinen erhaltenen Typus einer im Bade kauernden Aphrodite, von dem Fig 70 das Exemplar im Vatican wedergiebt [119]).

So fein und schön die Composition ersonnen, so geschickt sie in der mannigfaltigen Lage der Glieder durchgeführt ist, so wenig läßt sich verkennen, daß die Situation eine durchaus gênrehafte ist, welche mit der Göttin Aphrodite eigentlich Nichts zu thun hat, so daß diese gleichsam nur als Vorwand dient, um ein schönes nacktes Weib in einer natürlich motivirten reizenden Lage darzustellen. Es ist begreiflich, daß man geglaubt hat, eine solche Composition jünger als Praxiteles ansetzen zu müssen, dennoch ist der Versuch, diese Statue einem andern und späteren Daedalos zuzuweisen unhaltbar.



Fig. 70. Kauernde Aphrodite nach Daedalos von Sikyon.

Weiter als auf den hier umschriebenen Kreis wird man die Schule und Genossenschaft Polyklets schwerlich ausdehnen dürfen; allerdings werden uns noch ein paar argivische Künstler genannt, von denen wir glauben mögen, daß sie sich dem mächtigen Einfluß der polykletischen Lehre nicht werden entzogen haben, von denen aber dies so wenig überliefert ist wie ihre directe Schülerschaft bei dem großen Meister. Wir kennen sie als Mitarbeiter an den schon erwähnten ausgedehnten Weihgeschenken in Delphi, an denen Künstler aus verschiedenen Orten thätig waren, welche aber um des Umstandes willen, daß unter ihnen ein paar Schüler Polyklets sich finden, allesammt dem Kreise der polykletischen Schule, wenn auch im weiteren Sinne, beizuzählen ungerechtfertigt ist [120]). Denn weder besitzen wir Urteile der Alten über diese Künstler, aus denen sich eine Übereinstimmung ihres Kunstcharakters mit dem Polyklets ergäbe, noch läßt sich aus den Werken selbst im entferntesten auf eine ähnliche Thatsache schließen. Je größeres Gewicht aber darauf zu legen ist, daß Polyklets Schule einen so beträchtlichen Umfang gehabt hat, wie sie wirklich hatte, um so mehr ist es Pflicht, diesen Umfang nicht bis in Kreise auszudehnen, deren Zusammenhang mit dem argivischen Mittelpunkt durch Nichts verbürgt ist. Wir werden demnach, was wir aus dieser Periode noch zu betrachten haben, in einem letzten Capitel zusammenfassen, müssen zuvor jedoch noch von Kunstwerken reden, die zu Polyklet und seiner Werkstatt in ähnlichem Ver-

hältniß stehn, wie die Bildwerke am Parthenon zu der Werkstatt des Phidias, den Sculpturen am Tempel der Hera unweit Argos.

Die Giebelfelder so gut wie die Metopen des von dem Argiver Eupolemos erbauten Tempels nämlich waren mit Sculpturen geschmückt, deren Pausanias (II. 17. 3) eben so kurz wie der Parthenonsculpturen gedenkt, während obendrein die Stelle sehr wahrscheinlich zerrüttet und die Angabe der Gegenstände in den Giebeln ausgefallen ist[121]. Das was wir also bei Pausanias lesen, wird insgesammt den Metopen, wahrscheinlich der Vorder- und der Hinterseite zuzuweisen sein und folglich aus Einzelcompositionen in Hochrelief bestanden haben, wie wir sie aus den Parthenonmetopen kennen. An der Vorderseite finden wir demnach die Geburt des Zeus und an diese angeschlossen den Kampf der Götter und Giganten, an der Hinterseite Scenen aus der Einnahme Ilions. Leider fehlt uns bisher jeglicher Anhalt, um uns diese Compositionen zu vergegenwärtigen, und es ist fraglich, ob wir dies jemals im Stande sein werden. Eine Ausgrabung des Tempels, welche im Jahre 1854 Rizo Rangabé in Gesellschaft mit Bursian vornahm, und deren Kosten durch eine von Roß veranstaltete Sammlung unter den deutschen Archaeologen und Philologen gedeckt wurden, hat allerdings nicht allein die Fundamente des Tempels bloßgelegt und von seinen Architekturstücken so viel zu Tage gefördert, daß wir ziemlich alle Elemente zur Reconstruction des Bauwerkes in Händen haben, sondern diese Ausgrabung hat auch eine reiche Fülle von Sculpturfragmenten auffinden lassen. Rangabé schreibt darüber an Roß wie folgt[122]: „Nicht der unbedeutendste Gewinn bei dieser Ausgrabung ist die Ausbeute an Sculpturstücken, die meisten wo nicht alle aus parischem Marmor, aus welchem alle architektonischen Ornamente sind. Keines derselben ist vollständig, und da sie von verschiedenen Dimensionen sind, die einen von natürlicher Größe, andere colossal, und andere wieder, und zwar die meisten, unter natürlicher Größe, so ist es unmöglich zu entscheiden ob sie, oder welche von ihnen, zu einzelnstehenden Statuen, vielleicht zu denen der Priesterinnen, und welche den Gruppen der Giebelfelder oder dem sonstigen Schmucke des Tempels angehören. Sie sind meistens bei dem was wir den Pronaos zu nennen berechtigt sind, nämlich an der südöstlichen Seite, und in der Gegend des Opisthodomos oder der nordwestlichen Seite gefunden worden. Einige in kleiner Anzahl gehören erweislich zu Reliefs und zwar von zweierlei Gattung, die einen sehr erhaben (haut-reliefs), die anderen hingegen sehr flach (en miplat) gehalten. Diese Sculpturstücke, die hauptsächlich in Körpertheilen, Armen und Händen, Schenkeln und Füßen, Gewandstücken und Köpfen bestehen, genügen um, wenn auch nicht das Kunstreiche oder Dramatische der Zusammenstellung, doch wenigstens die Fähigkeit in der Auffassung des Schönen, und die Formenbildung der bisher fast unbekannten polykleitischen Schule zu zeigen. Diese Formen sind von seltener Anmuth und Schönheit, und nach ihnen, unter anderen nach einem meisterhaften Kopfe einer Jungfrau von $^2/_3$ Größe zu urtheilen, kann man die Kunst des Polykleitos zwischen die pheidiasische und die praxitelische stellen. Sie scheint strenger und ernsthafter als diese, weicher und lieblicher aber als jene zu sein. Alle diese Sculpturen, mit den architektonischen Verzierungen und übrigen architektonischen Gliedern, die leicht zu transportiren, und von einer besonderen Wichtigkeit für die Kenntniß der Einzelnheiten des Tempels waren, sind nach Argos

geschafft worden, wo ich, immer mit Hülfe meines Freundes und Gefährten, Hrn. Dr. Bursian, dieselben, nach dem angeschlossenen Verzeichniß, in ein provisorisches für sie improvisirtes Local-Museum niedergelegt und gehörig geordnet habe, indem ich zugleich von der Obrigkeit das Versprechen erhielt, daß sie baldigst ein geräumiges und dazu geeigneteres Local zu schaffen sich befleißigen würde." Seitdem sind vierzehn Jahre verstrichen, aber von irgend einer Sorge für diese kostbaren Reste hat noch Nichts verlautet; im Gegentheil, sie liegen noch immer in Staub und Spinneweben begraben in demselben „Localmuseum", will sagen einem Schuppen der Demarchie von Argos [123]), ja es verlautet, daß ihrer nicht wenige abhanden gekommen und, einstweilen wenigstens, verschwunden sind. Auch ist von ihnen noch Nichts abgeformt oder gezeichnet, ausgenommen ein Köpfchen, dessen Publication aber geringes Vertrauen der Genauigkeit und Stiltreue erweckt.

Und doch sind in dem erwähnten Verzeichniß bei Rangabé unter Anderem aufgezählt: 7 Köpfe oder Stücke von Köpfen, 20 dergleichen von Körpern, 42 von Armen und Händen, 114 von Schenkeln und Füßen, 160 von Gewandung, 12 von Schilden, 2 von Pferdeköpfen; doch sagt Bursian von den Fragmenten: „sie sind der Mehrzahl nach von hoher Vollendung und daher unzweifelhaft, mit Ausnahme einiger Fragmente von Statuen von Priesterinnen, die durch steife Behandlung der Draperie sich als späteren Ursprungs erweisen, der Schule des Polyklet zuzuschreiben. In der Behandlung der nackten Körpertheile zeigen sie große Zartheit und Weichheit und eine reiche Entwickelung der Formen, die aber weit entfernt ist von schwellender Üppigkeit oder kraftloser Weichlichkeit: die Muskeln sind in maßvoller Weise, ohne alle Ostentation anatomischer Kenntniß angedeutet. Ein wunderschönes Fragment der Brust eines Jünglings erinnert an das von dem Auctor ad Herennium (IV. 6. 9) gepriesene pectus Polyclitium. Einige Relieffragmente, leider von sehr geringem Umfange, die sicher auf die Metopen (den Gigantenkampf) zu beziehn sind, zeigen eine besondere Eigenthümlichkeit der Technik" u. s. w. Aber dennoch, und trotzdem, daß die berühmten aeginetischen Giebelgruppen zum Theil in einem kaum besseren Zustande gefunden worden sind, und daß sich noch gar nicht übersehn läßt, wie Bedeutendes aus diesen disiectis membris entstehn könnte, wenn einmal die richtigen Hände sich mit ihrem Zusammenordnen und Zusammenpassen beschäftigten, ehe sie vollends verzettelt werden, dennoch ist, wie gesagt, bis heute noch Nichts, gar Nichts für dieselben geschehen, und wir müssen uns auch heute noch bescheiden, von den Sculpturen aus Polyklets Schule Nichts zu wissen, als daß sie in Stücken vorhanden, daß diese Stücke der höchsten Beachtung werth sind, und daß sie als todtes Capital nicht allein, sondern als schwindendes im Stalle des Demarchen von Argos liegen.

DREIZEHNTES CAPITEL.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Einer geographischen Rundschau in den verschiedenen Gegenden Griechenlands nach Künstlern und Kunstwerken müssen wir die Beschreibung der schon erwähnten Weihgeschenke der Lakedaemonier und der Tegeaten in Delphi voransenden, welche aus dem Zusammenwirken mehrer Künstler verschiedener Landschaften hervorgingen. Das lakedaemonische Weihgeschenk wegen des Siegs über die Athener bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4, 404.) war das figurenreichste und ausgedehnteste, von dem wir aus der ganzen griechischen Kunstgeschichte Nachricht haben, denn es umfaßte wenigstens achtunddreißig Statuen, wenigstens, weil in Pausanias' Aufzählung sich eine Lücke findet. Diese Masse von Statuen war in eine vordere Haupt- und eine hintere Nebengruppe geordnet. Die vordere Hauptgruppe hat viel Ähnlichkeit mit dem durch Ironie des Schicksals nachbarlich aufgestellten Weihgeschenk der Athener wegen des Siegs bei Marathon, dem Jugendwerke des Phidias (oben S. 222); denn so wie dieses den Feldherrn Miltiades, umgeben von Göttern (Athene und Apollon) und von attischen Landesheroen darstellte, zeigte das lakedaemonische Weihgeschenk den Sieger von Aegospotamoi und Eroberer Athens, Lysandros, von Poseidon wegen seines Seesieges bekränzt in Gegenwart des Zeus, des Apollon und der Artemis und der Dioskuren, sowie begleitet von seinem Wahrsager Abas und dem Steuermann des Admiralschiffs Hermon. Über die Anordnung dieser neun Personen fehlt uns eine nähere Angabe, unzweifelhaft aber haben sie eine symmetrisch geschlossene Gruppe gebildet, und wir werden schwerlich sehr fehlgreifen, wenn wir uns die Anordnung so denken, daß Lysandros zwischen Zeus und Poseidon die Mitte einnahm, während sich dem Zeus die Dioskuren, dem Poseidon Artemis und Apollon anschlossen, und die beiden Gefährten des Feldherrn auf den Flügeln der Gruppe standen. Hinter dieser befand sich die bedeutend zahlreichere Nebengruppe, welche die Porträtstatuen derjenigen enthielt, die dem Lysandros bei Aegospotamoi Beistand leisteten, theils Lakedaemonier, theils Griechen anderer Staaten, auf deren Namenverzeichniß es hier nicht ankommt. Wie diese Statuenreihe angeordnet gewesen sein mag, darüber ist kaum eine Vermuthung möglich. Die Künstler nun, welche an diesem Werke gemeinsam arbeiteten, waren von den schon im vorigen Capitel erwähnten: Antiphanes aus Argos (die Dioskuren), Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien, Schüler Polyklets (Zeus und Apollon; Artemis, Poseidon und Lysandros), Kanachos aus Sikyon, Schüler Polyklets (mit Patrokles zusammen 10 Figuren der Nebengruppe), außerdem noch: Theokosmos aus Megara, den wir schon in Phidias Genossenschaft gefunden haben, (den Steuermann Hermon), Pison aus dem trözenischen Kalauria (den Seher Abas), Tisandros (aus Sikyon?) (10 Figuren der Nebengruppe), Alypos aus Sikyon (deren 7), Patrokles aus Sikyon (mit Kanachos deren 10).

An dem später [124]) (Ol. 103 oder 104, 368 oder 364) wiederum benachbart aufgestellten tegeatischen Weihgeschenk, welches Apollon und Nike umgeben von

arkadischen Stammheroen und Heroinen (im Ganzen 9 Figuren) darstellte, ohne daß wir über deren Anordnung begründeter Weise eine Vermuthung aufstellen können [125]), finden wir neben Antiphanes und Daedalos noch die beiden Nichtsikyonier Pausanias aus Apollonia (welchem?) und Samolas aus Arkadien thätig.

Die Namen dieser in keiner Weise hervorragenden Künstler können uns allerdings ziemlich gleichgiltig sein und sind besonders nur deshalb hier angeführt, weil sie an so interessanten Werken, wie besonders das lakedaemonische Weihgeschenk ist, haften; eine weitere Liste von Künstlernamen, bei denen es sich nicht um derartige Hervorbringungen handelt, noch auch um solche, deren Nichtkenntniß eine fühlbare Lücke im kunstgeschichtlichen Wissen geben würde, dürfen wir uns ersparen. Diejenigen Thatsachen, auf die es allein ankommen kann, sind: erstens, daß kein Ort Griechenlands, außer Argos und Athen, in der Periode, in der wir stehn und die wir chronologisch etwa mit der Mitte der 90er Olympiaden abschließen, einen in irgend einer Beziehung hervorragenden, normgebenden Künstler hervorbrachte, welcher nicht dem einen oder dem anderen großen Mittelpunkte des Kunstbetriebs sich zuwandte, der einen oder der anderen Schule angehörte; zweitens, daß die athenischen Schulen des Phidias und Myron mehre Künstler entfernter Gegenden vereinigen, während Polyklets Schule sich allermeist aus Argos und Sikyon oder demnächst aus anderen nahe gelegenen Orten recrutirt; drittens, daß die an Phidias und Myron sich anschließenden Künstler persönlich ungleich bedeutender dastehn, als die meisten der um Polyklet gruppirten, während dessen Schule, mögen wir sie im engeren oder im weiteren Sinne verstehn, viel ausgedehnter ist, als die der Attiker, womit gleich die andere Bemerkung verbunden werden mag, daß in Athen die Schule sich in keinem Falle über die erste Generation, d. h. über die unmittelbaren Jünger des Phidias und Myron fortsetzt, während in Argos uns mehr als eine Abzweigung der Schule Polyklets begegnet, welche die zweite und dritte Generation umfaßt (s. Naukydes, Polyklet d. j. und Alypos von Sikyon; Periklytos, Antiphanes, Kleon; Patrokles und Daedalos), eine Thatsache, auf deren Erklärung schon in der Besprechung der Schule Polyklets hingewiesen worden ist. Viertens muß hervorgehoben werden, daß, wenn wir auch von solchen Künstlern absehn, die als Meister ersten Ranges der Kunstentwickelung neue Bahnen gebrochen haben, und nur nach solchen fragen, die, ohne in den Schulzusammenhang mit Athen und Argos zu gehören, eine selbständige Bedeutung erlangten und deren Werke mit Lob genannt werden, wir kaum den einen und den anderen Namen in den Schriften der Alten verzeichnet finden [126]). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes von Phokis haben, von dem Plinius Folgendes aussagt: „die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit außerordentlichen Lobsprüchen auch den Phoker Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien lebte und seine Werke dort versteckt sind, übrigens aber nach ihrem Urteil in eine Linie mit Polyklet, Myron und Pythagoras gesetzt wird." Daß dieser Künstler, von dem Plinius drei Werke anführt, aus denen wir nicht viel schließen können, unserer Zeit angehört, kann keinem Zweifel unterliegen; für seinen Kunstcharakter ist es wohl bezeichnend, daß er mit Polyklet, Myron und Pythagoras, mit Ausschluß des Phidias verglichen wird,

und daß es Künstler sind, bei denen er in so hoher Achtung stand. Während wir aus dem ersteren Umstande auf eine nichtideale Richtung, können wir aus dem anderen darauf schließen, daß Telephanes' Verdienste sich wesentlich auf das Formelle und Technische bezogen, welches von Laien übersehn, von Künstlern gewürdigt wird. Unter den übrigen Künstlernamen dieser Zeit dürfte nur noch Phradmon von Argos eine eigene Erwähnung verdienen, der mit seiner Amazonenstatue in dem (oben S. 346) erwähnten Wettstreit den vierten Preis errang, und von dem wir außerdem noch eine Siegerstatue und eine Gruppe von zwölf ehernen Kühen kennen, welche als Weihgeschenk der Thessaler im Vorhof des Tempels der Athene Itonia bei Pherae in Thessalien standen. Was wir sonst noch von Künstlern und Kunstwerken dieser Zeit wissen, vereinigt sich am besten in einer gedrängten geographischen Übersicht, aus der man entnehmen kann, in welchem Verhältniß der Kunstbetrieb dieser Zeit in den verschiedenen Städten Griechenlands zu demjenigen der beiden grossen Centralstätten Athen und Argos stand.

In der Peloponnes finden wir zunächst in Argos und Sikyon noch etliche Künstler, die wir zu Polyklets Schule zu zählen kein Recht haben; demnächst tritt Arkadien mit der relativ größten Zahl von Künstlern auf (vier: Dameas, Athenodoros, Samolas, Nikodamos), ein Land, von dessen Kunstbetrieb wir bisher kaum eine Notiz haben, wo wir aber alsbald (bei Phigalia) ein höchst bedeutendes Kunstwerk finden werden; zwei Künstler (Aristokles und Kleoitas) gehören ziemlich sicher nach Elis, wo Fragmente der Sculpturen des Zeustempels von Olympia auf uns gekommen sind; Troizen bietet einen Namen (Pison). Endlich ist seiner Namensform nach Peloponnesier Apellas. Von Kunstwerken aber, deren Meister uns nicht bekannt sind, verdienen besonders die mehrfachen spartanischen Siegesweihgeschenke wegen der Schlacht bei Aegospotamoi erwähnt zu werden, unter denen außer der großen, am Anfange dieses Capitels besprochenen delphischen Gruppe in Sparta selbst am Markte besonders die sog. persische Halle bemerkenswerth ist, welche, allerdings von früherer Gründung aus persischer Beute, in dieser Periode umgebaut und erweitert worden zu sein scheint. Über ihren Säulen, sagt Pausanias, waren die Bildnißstatuen hervorragender Perser, wie des Mardonios, und persischer Bundesgenossen, wie der Artemisia von Halikarnaß angebracht, nicht unwahrscheinlich in der Art als Dreiviertelreliefe wie die Figuren an der Incantada genannten Halle in Thessalonike [127]).

In Hellas und Nordgriechenland weist Megara zwei Künstler auf (Theokosmos (s. oben S. 250) und dessen Sohn Kallikles, Athletenbildner), Phokis einen (Telephanes), Thrakien desgleichen (Paeonios aus Mende, s. oben S. 245).

Von den Inseln und aus dem kleinasiatischen Griechenland stammen aus Herakleia am Pontos ein Künstler (Kolotes s. oben S. 249), aus Paros ihrer drei (außer Agorakritos und Thrasymedes ein sonst wenig bekannter Lokros) aus Kreta zwei (außer Kresilas von Kydonia Amphion von Knossos), ebenso aus Chios (Pantias und Sostratos), aus Kypros (Styppax oben S. 330 f.), Thasos (Polygnot der große Maler), Aegina (Philotimos), Kerkyra (Ptolichos) je einer.

Und endlich erfahren wir zwei Namen aus Großgriechenland (Sostratos von Rhegion, Schwestersohn des Pythagoras und Patrokles von Kroton), während von regerem Kunstbetriebe auf Sicilien Zeugniß giebt einerseits die Nachricht von

einem von Selinus vor Ol. 92. 3 (dem Datum von Selinus' Zerstörung durch die Karthager) in Olympia erbauten sog. Schatzhause, in welchem eine Goldelfenbeinstatue des Dionysos stand, andererseits erhaltene architektonische Sculpturen, Metopen eines dritten und jüngsten Tempels in Selinus, welche sich denen der beiden älteren (oben S. 86 u. S. 145) würdig anreihen, und auf welche wir demnächst in der Übersicht über die erhaltenen Reste, wo auch von den Ruinen des Zeustempels von Akragas zu reden sein wird, zurückkommen werden.

Das ist aber auch Alles, was wir von Künstlern und datirten Kunstwerken aus den verschiedenen Gegenden Griechenlands kennen. Und wenn wir nun auch nicht glauben wollen, ja fern davon sind, anzunehmen, daß wirklich ein größerer Reichthum nicht bestanden habe, so bleibt doch die Thatsache als unbestreitbar stehn, daß der Kunstbetrieb in ganz Griechenland, verglichen mit dem Athens und Argos' immerhin untergeordnet erscheint. Und diese Thatsache wird um so auffallender, wenn wir nicht vergessen, daß eben die bedeutenderen der in der obenstehenden Übersicht wieder genannten Männer nicht in ihrem Vaterlande, sondern meistens in Athen wirkten und sich den attischen Schulen anschlossen.

Und dennoch, so sehr wir diese Thatsachen anerkennen, müssen wir uns hüten, die nicht attische und nicht argivische Kunst dieser Zeit gering zu achten. Das beste Mittel, um uns gegen eine solche Unterschätzung zu wahren, wird darin bestehn, daß wir uns vergegenwärtigen, was uns von Kunstwerken aus den verschiedenen Gegenden Griechenlands erhalten ist. Da wir uns hier auf hervorragende Schöpfungen und solche Kunstwerke beschränken müssen, die sich datiren lassen, so wird unsere Liste freilich keine sehr lange werden; aber das was anzuführen ist, wird uns lehren, daß die erste große Blüthe der griechischen Kunst nicht auf Athen und Argos beschränkt war, sondern daß der Geist, der von diesen Mittelpunkten ausging, auch ferne und abgelegene Gegenden ergriffen hatte. Inwieweit wir eine directe Anregung der Kunstschöpfungen anderer Orte von Athen und Argos aus anzunehmen haben, muß bei jedem Monumente besonders erörtert werden.

Am unmittelbarsten unter dem Einflusse attischer Kunst entstanden wird man ohne Zweifel den plastischen Schmuck des Zeustempels in Olympia zu denken geneigt sein, ja, da wir, wie früher bemerkt, die großen Giebelgruppen desselben als Werke des Alkamenes und des Paeonios von Mende, Künstler der Genossenschaft des Phidias, kennen, so wird man sich zu der Annahme gedrängt fühlen, einem derselben auch die übrigen architektonischen Sculpturen etwa in der Art zuzuschreiben, wie wir Phidias den plastischen Schmuck des Parthenon beigelegt haben. Inwiefern eine solche Annahme gerechtfertigt sei oder nicht, können wir erst nach Vorlegung des Thatsächlichen in Erwägung ziehn.

Es handelt sich nämlich um Reliefe, welche sich nach Pausanias' Ausdruck über der Thür der Vorder- und der Hinterseite des Tempels befanden, und von denen bedeutende Bruchstücke 1829 durch die französische Expédition scientifique de la Morée glücklich wieder entdeckt, größtentheils in das Museum des Louvre gekommen sind [128]). Diese Reliefe, ursprünglich wohl zwölf an der Zahl [129]), deren Inhalt eine Reihe der Kämpfe des Herakles bildete, geben sich, soweit, abgesehn von allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen, aus den größeren Fragmenten, die in den beifolgenden Abbildungen mitgetheilt sind, geschlossen werden darf, als

metopenartige, abgesonderte Platten von 1,54 m. in's Geviert zu erkennen, welche aber nicht dem äußeren Säulenfriese, sondern einem solchen inneren zwischen den Anten des Pronaos, ähnlich demjenigen am sogenannten Theseion eingefügt waren[130]. Ob auch die Metopen des äußeren Frieses, der rings um den Tempel umlief, Sculpturenschmuck trugen, ist nicht mit Gewißheit auszumachen, da aber keine Fragmente von Reliefen dieser Metopen gefunden sind, so bleibt die Annahme, daß sie nur bemalt waren, ungleich wahrscheinlicher.

Die wiedergefundenen Fragmente, von denen wir reden, sind zum Theil so gering, daß sie eher den Namen Splitter verdienen, und daß wir nur in wenigen Fällen aus denselben auf die Composition, der sie angehörten, zu schließen im Stande sind, und zur Beurteilung des Stils noch geringere Grundlagen haben. Dem Gegenstande und der Composition nach läßt sich außer dem gleich näher zu besprechenden Kampfe mit dem Stier derjenige mit dem Löwen nachweisen; es ist der entschiedene Sieg des Helden gebildet, der Löwe liegt die letzte Wuth ausschnaubend am Boden, Herakles hat den rechten Fuß auf ihn gestellt und stand mit gesenkter Keule siegreich ruhend über ihm. Ferner ist der Kampf mit dem dreileibigen Geryon wiederzuerkennen, welcher auf seinem Höhepunkt aufgefaßt ist. Herakles tritt mit dem linken Bein gegen Geryons Leib und scheint ihn am Kopfe gefaßt und niedergedrückt zu haben; am Kopfe seines vordersten Leibes nämlich, denn Geryon war ohne Zweifel, wie auch bestimmte Spuren beweisen, als dreifacher Mann dargestellt, wie in anderen älteren Kunstwerken. Von dem Abenteuer mit den Rossen des Diomedes und demjenigen mit dem Eber sind nur kleine Stücke erhalten; zu welchem Abenteuer die ganz erhaltene sitzende weibliche Person (Fig. 72) gehörte, ist nicht ausgemacht. Weitaus am genauesten können wir urteilen über das als Fig. 71 mitgetheilte Relief, welches die Bändigung des kretischen Stiers durch Herakles zum Gegenstande hat, und, wenngleich mehrfach zerbrochen, doch in den wesentlichsten Theilen wohlerhalten ist. Hier ist die Composition in jedem Betracht vorzüglich, und sie ist mit Recht eine der Mustergruppen des Alterthums genannt worden. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offenbarer Absicht zu der größten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Species erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüstlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen; da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt und, so über alles Maß gewaltig sein Nacken sein mag, unter der Übermacht des herakleïschen Armes beugt er sich herum und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, daß der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, daß er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Es ist schon oben bei der Besprechung der Metope vom Theseion in Athen mit der Bändigung des marathonischen Stiers durch Theseus auf dieses Relief vorausverwie-



Fig. 71. Fragmente der Metopen von Olympia; a. Herakles Stierbändiger.

sen, hier sei an jenes Relief zurück erinnert. Ein Heldenkörper, schlank, elastisch, leicht wie der des Theseus wäre in der Situation unseres Herakles sehr wenig angebracht. Unseren Herakles hat man mit zweifelhaftem Rechte mehr athletisch als heroisch ausgebildet genannt; denn schwerlich könnte athletische Übung den menschlichen Körper so ausbilden, falls sie nicht ein Material vorfände, wie es eben nur im Leibe des Alkiden bestand. Wenn aber mit jenem Worte gesagt sein soll, daß unserem Herakles jener feine Hauch des Idealen abgeht, welcher z. B. Theseus' Körper verklärt, so ist das wahr, aber es ist zugleich das, was sich in allen Bildungen des Heros wiederholt, sie heißen wie sie heißen mögen. Herakles ist eben der Vertreter des Körperlichen in seiner höchsten Steigerung.

Hiermit soll nun allerdings nicht in Abrede gestellt werden, daß dieses Ideal, wenn man es so nennen will, in dem uns vorliegenden Kunstwerke durchaus materiell aufgefaßt ist. Da aber dieses bei dieser Composition die unausweichliche Bedingung war, so müssen wir aus den übrigen Fragmenten von Olympia zu erforschen suchen, ob dieselbe Auffassung in diesen Sculpturen allgemein wiederkehrt oder hier vereinzelt ist. Von den übrigen Fragmenten ist jedoch wesentlich nur die umstehend (Fig. 72) abgebildete Figur hinlänglich erhalten, um stilistisch beurteilt zu werden. Über ihre Bedeutung sind die Ansichten getheilt; während die Einen, besonders bestimmt durch den aegisartigen Kragen, der die Brust und den linken Arm bedeckt, Athene erkennen wollen, der sie eine Lanze in die rechte Hand geben, glaubten Andere, eine Ortsnymphe erkennen zu dürfen; die einer Arbeit des Herakles zuschaut, etwa die Nymphe von Stymphalos, welche sehr ähnlich componirt auf der albanischen Marmorschale mit Herakles' Thaten (Zoëga, Bassiril. di Roma tav. 61) vorkommt. Außerdem aber gleicht diese Figur in auf-



Fig. 72. Fragmente der Metopen von Olympia, b. sitzende weibliche Figur.

fallendem Maße der in Fig. 66 unter k abgebildeten vom Friese des Erechtheion, welche ebenfalls keine Athene darstellt. Für eine solche sind auch die naiv mädchenhaften Formen des olympischen Reliefs nicht recht passend, unmöglich aber kann man diese Deutung nach Maßgabe des Stils nicht nennen. Denn dieser ist auch hier wenig idealisch, eher derb wie bei dem Herakles und steht hinter demjenigen der Parallelfigur von Erechtheion an Feinheit weit zurück. Auffallend unschön ist die Behandlung des überhaupt wie aus schwerem und dickem Stoffe gearbeiteten Gewandes besonders an dem Oberschenkel, mit dessen Längenerstreckung die Falten parallel verlaufen, anstatt in gefälliger Weise dieselbe zu durchkreuzen. Die Formen des Nackten sind voll aber nicht weich, der Ausdruck des Kopfes ist, der Situation angemessen, derjenige ruhiger Aufmerksamkeit von sehr maßvollem Vortrage.

Fragen wir nun nach dem Ursprunge dieser Sculpturen, so werden wir kaum zweifeln können, sie wenigstens in ihrer Ausführung und materiellen Herstellung eher einem einheimischen, eleïschen Künstler als einem attischen der Genossenschaft der Phidias beizulegen; ja, wenn man bedenkt, daß die Metopen mit zum Aufbau des von einem einheimischen Architekten, Libon, erbauten Tempels gehören und nicht später hinzugefügt werden konnten, wie die Gruppen in den Giebeln, sondern an Ort und Stelle sein mußten, ehe man den Dachbau beginnen, das Geison legen konnte, so wird die Ansicht Otfried Müllers, daß diese Sculpturen fertig waren, als Phidias und die Seinen nach Elis kamen [131]), schwerlich als unberechtigt erklärt werden können, obgleich sie auch nichts Zwingendes hat und man füglich denken kann, daß der Tempel, als Phidias mit seiner Genossenschaft nach Olympia berufen wurde, erst in seinen Hauptmassen fertig war und daß, während der Meister die Tempelstatue arbeitete, seine Schüler, von denen ja Alkamenes und Paeonios die Giebelgruppen verfertigten, die ganze plastische und malerische Ausschmückung anordneten und somit auch die Metopen erfunden haben mögen. Nur daß man dies nicht als gewiß oder nothwendig hinstelle und

deshalb auch nicht zu sicher über das Datum der Reliefe von Olympia abspreche, die allerdings schwerlich nach Ol. 86, möglicherweise aber auch einige Jahrzehnte früher entstanden sind. Schreibt man sie einheimischen Künstlern zu, so steht dem gewiß Wenig im Wege; und daß sie in ihrer Ausführung von attischer Art durchaus verschieden sind, ist allgemein anerkannt. Das Technische anlangend sei nur noch bemerkt, daß die Ausführung im Marmor, ohne oberflächlich zu sein, sich ziemlich in dem Allgemeinen der Formen hält und in der Darstellung vieler Einzelheiten durch Farbe unterstützt wurde, welche noch sehr deutlich (braunroth) am Stier und (gelb) am Löwen nachweisbar ist und bei den glatt gemeißelten Haaren besonders der mehrfachen erhaltenen Heraklesköpfe, bei der Aegis (oder was dies Bekleidungsstück sei) der weiblichen Figur mit Nothwendigkeit vorausgesetzt werden muß und vielleicht in noch größerer Ausdehnung angenommen werden darf.

In großer Nähe von Olympia, nur acht Wegstunden entfernt, bietet uns die Peloponnes eine zweite Kunstschöpfung dieser Zeit, welche ihrer Ausdehnung nach die Reste des Zeustempels weit übertrifft, ihrer Erhaltung nach zu den vorzüglichsten Antiken, in ihrer Composition zu dem Bedeutendsten, und durch ihren eigenthümlichen Stil zu dem Merkwürdigsten gehört, was die griechische Kunst hervorgebracht hat: den Fries des Tempels des Apollon Epikurios (des hilfreichen) bei Phigalia in Arkadien, welcher 1812 in allen seinen Theilen wiedergefunden, seit 1814, für 60,000 Piaster erkauft, eine der erlesensten Zierden des britischen Museums bildet.

Die Stadt Phigalia, Hauptort eines sehr beschränkten, rauhen, von hohen Bergen eingeschlossenen Landgebietes im südwestlichen Winkel Arkadiens, war im Alterthum weder durch Ackerbau noch durch Handel, sondern wesentlich durch gewisse Götterculte berühmt, die als hochheilig galten. Zu diesen Culten gehörte auch derjenige des Heilgottes Apollon, dem die Phigaleer, nachdem er sich in der großen Pest, die Griechenland im Anfang des peloponnesischen Krieges schwer heimsuchte, ihrer durchaus verschonten Landschaft als Hort und Retter erwiesen hatte, aus Dankbarkeit einen neuen Tempel erbauten, und zwar etwa eine Meile von der Stadt entfernt oberhalb des Örtchens Bassae an den Abhängen des Kotiliongebirges mehr als 3000 Fuß über dem Meere. Zu diesem Tempelbau beriefen die Phigaleer einen der größten damals lebenden Architekten, den Athener Iktinos, der vor nicht langer Zeit den Parthenon vollendet hatte, und der hier einen Tempel erbaute, welcher, ohne zu den größten oder selbst zu den größeren zu gehören, mit besonderem Ruhm wegen seiner schönen und harmonischen Verhältnisse genannt wird, und der durch Eigenthümlichkeiten in seinem Plan und durch Verbindung der dorischen Ordnung nach außen mit der ionischen im Innern, ähnlich wie bei den Propylaeen in Athen, noch jetzt ein hervorragendes archäologisches Interesse in Anspruch nimmt, abgesehn davon, daß er zu den besser erhaltenen Tempeln gehört — denn von seinen achtunddreißig Säulen stehn noch sechsunddreißig mit dem Architrav aufrecht — und nächst dem sogenannten Theseion in Athen am genauesten bekannt ist [132]).

Bei der im Jahre 1812 nach zufälliger Entdeckung eines Friesstückes im Jahre vorher, durch dieselbe Gesellschaft Deutscher und Engländer, welche auch die Aegineten gefunden hatten, bewerkstelligten Ausgrabung, über welche der Baron

von Stackelberg in seinem Buche „der Apollontempel von Bassae", dem Hauptwerke über unsern Gegenstand, anmuthig Bericht erstattet, wurden einzelne Fragmente (Hände und Füße) des kolossalen Tempelbildes, einige fragmentirte Metopenplatten, mit denen Vorder- und Hinterfaçade geschmückt waren, deren Gegenstände aber wohl nicht so sicher erklärbar sind, wie Stackelberg und Andere meinen, und wurde der vollständige Fries gefunden, welcher im Innern des Tempels über den hier die Decke tragenden ionischen Halbsäulen eine weite hypaethrale Öffnung umgab. Von Giebelgruppen ist nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen. Dieser Fries ist es, mit dem als mit einem Eckstein unseres monumentalen Wissens von der griechischen Plastik wir uns jetzt zu beschäftigen haben und der, weil ein großer Theil seiner Bedeutung und seines Interesses in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Composition besteht, in den beiden beiliegenden Tafeln (Fig. 73 und 74) vollständig mitgetheilt ist. Allerdings hat der Raum es unmöglich gemacht, den ganzen Fries in der Größe und Ausführung der zweiten Tafel zu geben, so daß eine Beschränkung auf eine Auswahl der für den Stil am meisten charakteristischen Platten für diese größere Darstellung nöthig wurde; es läßt sich aber aus beiden Tafeln die ganze Composition zusammensetzen so weit dieses und die Ermittelung der Abfolge der einzelnen Platten überhaupt möglich ist. Hiermit verhält es sich nämlich so.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften, die Darstellung zweier Kämpfe, welche dadurch zu einer höheren Einheit verbunden werden, daß der im Tempel verehrte hilfreiche Gott Apollon mit seiner Schwester Artemis in beiden Kämpfen als der Seinigen Beistand auftritt. Als solcher bildet er, auf einem von Artemis gelenkten Hirschgespanne fahrend, den idealen Mittelpunkt beider großen Scenen, keineswegs aber den räumlichen, als welchen ihn Stackelberg, der Einzige, welcher sich in älterer Zeit eingänglich mit der Anordnung der Platten befaßt hat, behandelt hatte, indem er die Platte mit dieser Darstellung (Fig. 74, Nr. 13) dem Eingange des Tempels gegenüber in der Mitte der einen Schmalseite anbrachte, mit der allerdings poëtischen Erklärung, man habe, diese Platte mit dem Tempelbilde zugleich erblickend, den Gott in der rettenden und helfenden Thätigkeit vor Augen gehabt, um derentwillen ihm Tempel und Bild geweiht war. Hinter dieser Platte beginnt oder vielmehr endet die eine Handlung, der Amazonenkampf, welcher nach Stackelbergs Anordnung außer der einen Hälfte der Schmalseite gegenüber dem Eingange, die ganze Langseite links vom Beschauer und die ganze Schmalseite über dem Eingange eingenommen hätte. Von diesem Kampfe eilen die Götter weg, indem der Sieg der Griechen entschieden ist, was besonders durch die nach Stackelbergs Anordnung letzte Platte unmittelbar hinter den Göttern (Fig. 73, Nr. 8) bezeichnet wäre, auf der in der Fortführung eines Verwundeten und der Forttragung eines Gefallenen das Ende des Kampfes angedeutet ist, der im Übrigen noch fortgeht. Unmittelbar vor der Platte mit den Göttern beginnt die zweite Darstellung, der Kentaurenkampf, welchem die Götter zueilen, um auch hier die Sache der Ihrigen zu günstiger Entscheidung zu bringen, welche ohne Götterbeistand zweifelhaft sein würde. Denn wir finden in dieser Hälfte des Frieses, welche nach Stackelberg außer der Hälfte der Schmalseite gegenüber dem Eingange die Langseite rechts vom Eintretenden erfüllt hätte, die Kentauren noch mitten in ihrem frevelhaften Gebahren und die sie bekämpfenden Griechen und Lapithen



A. 5. (St. 2. J.



C. 12. (St. 11,

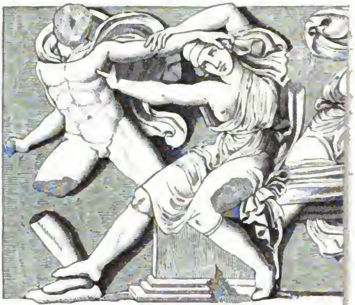


s. (St. 22. J. 19.)



s. J. 22.)

att.



A. 3. (St. 10. J. 4.)



B. 11. (St. 3. J. 11.)

keineswegs im Vortheil. Durch die Stellung seiner Gottheiten auf der Grenze beider Kämpfe hat der Künstler die Zugehörigkeit derselben zu beiden und die Bedeutsamkeit ihrer Hilfe in volles Licht gesetzt und die ideelle Einheit seiner zweitheiligen Handlung sinnig hergestellt. Die Stackelberg'sche Anordnung, der sich ausdrücklich oder stillschweigend so ziemlich Alle angeschlossen hatten, welche nach ihm über den phigalischen Fries gehandelt haben, ist nun aber neuerlich durch eine vortreffliche Arbeit von Ivanoff in den Annalen des röm. Instituts v. 1865. p. 29 ff. nebst Übersichtstafel A. in sehr wesentlichen Beziehungen geändert worden. Ivanoff weist nämlich nach, daß Stackelberg weder auf die Maße des Raumes im Tempel, dem der Fries angehörte, noch auf die durch vorstehende Randleisten als Eckplatten bezeichneten Stücke Rücksicht genommen und deswegen einerseits, was ja unmöglich so gewesen sein kann, die entsprechenden Seiten des Frieses von ungleicher Länge zusammengesetzt, andererseits die Eckplatten zum Theil in die Mitte der Seiten verlegt habe. Gestützt auf die genauesten Messungen, deren Resultate in der Hauptsache zwingend sind, und unter Beachtung der Eckplatten hat Ivanoff die Platten neu geordnet und zwar so, daß allerdings die Götter ihren Platz zwischen den beiden Kämpfen beibehalten, aber von ihrer centralen Stellung an der Schmalseite gegenüber dem Eingange auf die rechte Langseite (vom Eingange) rücken. An derselben folgt auf sie noch eine Platte aus dem Amazonenkampfe, der sich ferner über die Schmalseite gegenüber dem Eingange und die linke Langseite erstreckt, während der Kentaurenkampf die Schmalseite über dem Eingange und den Rest der rechten Langseite einnimmt. Innerhalb der einzelnen Seiten läßt auch Ivanoff eine andere Abfolge der Platten, als die von ihm beliebte zu; allein, wenn man die Eckplatten an ihrem Platze läßt, so ergiebt sich, daß an den Schmalseiten kaum eine andere Anordnung möglich sein wird, und daß man auch an den Langseiten nur einzelne Umstellungen namentlich solcher Platten vorzunehmen sich veranlaßt fühlt, welche nach Ivanoffs Ordnung zu gleichartige Compositionen unmittelbar neben einander bringen. Die ursprüngliche Reihenfolge ist schwerlich mehr zu ermitteln, und vielfache Umstellungsversuche, welche ich mit den Bausen der einzelnen Platten innerhalb der Langseiten vorgenommen habe, haben mich überzeugt, daß man kaum für eine bestimmte Abfolge wird entscheiden können. Die einzelnen Platten schließen fast ohne Ausnahme (nur die Platten 4 u. 5, bei Stackelberg 7 u. 2, bei Ivanoff 7 u. 8, und wieder diejenigen 17 u. 18, Stackelberg 21 u. 22, Ivanoff 18 u. 19 gehören sichtbar unmittelbar zusammen) in sich ab, und es ist mir wenigstens nicht gelungen Beziehungen derselben zu einander aus einem bestimmten Fortschritte der Handlung aufzufinden, obwohl es auffallend ist, daß gewisse einzelne Motive, in sich schwer verständlich, auf solche hinzuweisen scheinen. Darf man also auch bisher nicht sagen, daß ein größerer Zusammenhang in dem ganzen Friese nicht bestehe, so muß man doch gestehn, daß ihn nachzuweisen bisher nicht gelungen ist, und daß man demnach die Composition der einzelnen Platten für sich betrachten muß [133]).

Hierbei zeigt sich denn, daß, um zunächst von der Zeichnung und Formgebung, von dem Stil im engeren Wortsinn, von dem später besonders geredet werden muß, abzusehn, die Erfindung dieses Frieses ihrem Gehalte nach die meisten ähnlichen oder vergleichbaren hinter sich läßt, und daß sich kaum irgendwo eine Composition findet, welche sich an Mannigfaltigkeit der Motive, ganz besonders aber an Fülle

psychologisch interessanter Situationen mit dem Friese von Phigalia messen kann. Es wird sich lohnen dies etwas näher nachzuweisen ohne daß ein Eingehn auf jede einzelne Platte geboten wäre. Beide Kämpfe sind ungemein hitzig und erbittert, was der Künstler nicht allein durch die sehr heftigen Stellungen der meisten seiner Figuren und durch die dichtgedrängten Gruppen, sondern durch manche Einzelzüge veranschaulicht hat, welche sich in anderen erhaltenen und vergleichbaren Kunstwerken nicht wiederfinden. So durch die Verletzung des Heiligen in beiden Kämpfen, indem in der Amazonenschlacht eine schutzflehende Amazone von einem griechischen Jüngling von dem Altar gerissen wird, auf welchen sie sich geflüchtet hat (Platte A. 3.), während in dem Kentaurenkampfe ein wilder und lüsterner Kentaur ein Weib angreift, welches ein alterthümliches Götterbild, neben dem es auf's Knie gesunken ist, umfaßt hält (Platte D. 23.). Auch daß der Künstler die von den Kentauren angegriffenen Weiber zum Theil mit Kindern in den Armen dargestellt hat (Platte C. 14 u. 16.), trägt wesentlich mit dazu bei, das Ergreifende der Scene zu steigern, die Wildheit der Kentauren und die Bedrängniß der Lapithen und Griechen in erhöhtem Maße zu veranschaulichen. Die halbthierische Natur der Kentauren hat dieser Künstler nicht allein in der Form, sondern auch in solchen Motiven besonders vortrefflich ausgedrückt, wie jene Doppelhandlung des Kentauren der Platte C. 20, der vorn als wilder Mensch seinen Gegner an Kopf und Arm gepackt hat und in den Hals beißt, während er hinten, seiner Pferdenatur gemäß, gegen einen zweiten Gegner ausschlägt. Andererseits ist es auch nicht absichtslos, daß der, an dem über den Baum gehängten Löwenfell kenntliche Theseus auf der Platte D. 23 grade den Kentauren bekämpft, der die zum Götterbilde geflohenen Frauen angreift. Die feinen psychologischen Züge finden sich besonders in dem Amazonenkampfe. Rührend ist in mehrfacher Wiederholung die Sorge um die Verwundeten und Sterbenden ausgedrückt, so in den Platten A. 1, B. 11, C. 12., am schönsten in der Platte A. 8, wo ein Gefallener auf den Schultern eines Genossen aus der Schlacht getragen wird, während gegenüber ein anderer Krieger den verwundeten Freund, ihn sorglich zart umfassend und stützend hinwegführt. Daß der Todte wie der Verwundete Griechen sind mag zugleich ausdrücken, daß diesen das Schlachtfeld bleibt und daß die Leichen der besiegten Amazonen den Hunden und Vögeln zum Raube werden. Auch an Scenen der Hilfeleistung an Unterliegende fehlt es in keiner Partei, so in den Platten A. 6, C. 12, C. 17, 18 u. 19, was offenbar zur Bereicherung der Motive wesentlich beiträgt. Endlich aber finden wir, und zwar dies in den erhaltenen Sculpturen nur hier, auch Scenen des erwachten Mitgefühls zwischen den Gegnern, so in Platte A. 6, wo, wie es scheint, der hintere Grieche den vorderen, gegen den die verwundet zu seinen Füßen liegende Amazone mit einer Bitte um Schonung die Hand ausstreckt, von dem Todesstreich gegen die entwaffnete Feindin abzuhalten sich bemüht, so ganz besonders in der Platte B. 11. wo eine Amazone mit Lebhaftigkeit abwehrend und bittend zugleich gegen eine Schwester für einen Griechenjüngling eintritt, der waffenlos und erschöpft am Boden sitzend von der Gegnerin mit dem Schlage der Streitaxt bedroht wird. Möglicherweise ist auch mit jenem freilich in der Form sehr unschönen Abheben einer sterbenden Amazone von ihrem ebenfalls getödteten Pferde in Platte B. 10 Theilnahme des Griechen für die Feindin gemeint, obgleich man auch daran denken

kann, daß derselbe sich der Leiche einer Führerin bemächtigen will, um sie zu beranben. — Zur näheren Bestimmung des Gegenstandes, welche auch bei der Frage nach dem Ursprung dieses Kunstwerkes ihre Bedeutung hat, muß bemerkt werden, daß durch Theseus' Anwesenheit, ferner durch die Darstellung des Lapithenfürsten Kaeneus (Platte D. 21), der von zwei Kentauren unter einem Felsblocke begraben wird, endlich durch den mit den Kämpfen gemischten Weiberraub der Kentauren der Kampf als derjenige auf der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet wird, derselbe, den in einzelnen Gruppen auch die Metopen des Parthenon darstellen. Aber auch der Amazonenkampf wird durch die Anwesenheit des unverkennbar mit Vorliebe behandelten Heldengestalt des Theseus in der Platte B. 10 näher als der auf attischem Boden ausgefochtene charakterisirt, als die Amazonen, um Antiopes Raub durch Theseus zu rächen in Attika einbrachen und dort eine große Niederlage erlitten, die nicht minder als der Sieg über die Kentauren bei Peirithoos' Hochzeit ein ganz besonderer Gegenstand des athenischen Nationalstolzes war und noch spät als der erste Sieg von Griechen über Barbaren anerkannt und gelegentlich als Parallele zu den athenischen Thaten gegen die Perser, namentlich dem Siege bei Marathon behandelt wurde. Beide Gegenstände aber waren grade in der Periode der Kunst, in welcher der Fries von Phigalia entstanden ist, ein Lieblingsthema der attischen Kunst, welches in Plastik und in Malerei merkwürdig oft behandelt worden ist.

Fragen wir uns nnn, wie sich zu diesen specifisch attischen Gegenständen der Stil des phigalischen Frieses verhalte und suchen wir uns zuerst über denselben an sich, ohne Rücksicht auf die Frage nach dem Urheber des Kunstwerks zu orientiren, so dürften etwa folgende Punkte die für die Charakteristik wichtigsten sein. Nächst der Mannigfaltigkeit der Erfindungen und dem Reichthum von psychologisch interessanten Motiven in den einzelnen Scenen ist das glühende Leben aller dieser vielgestaltigen Scenen hervorzuheben; nicht eine einzige ist matt oder gleichgiltig oder macht den Eindruck von Füllwerk. Denn selbst da, wo der Künstler gewisse Motive im Großen und Ganzen wiederholt hat (Platten A. 2, 7, B. 9; B. 9, C. 12; C. 16, 18; B. 11, C. 12.), sind diese im Einzelnen in so durchdachter Weise variirt, daß auch hier nur der ganz oberflächliche Betrachter den Eindruck von Einförmigkelt empfangen oder den Meister eines Mangels an Erfindungsgabe zeihen kann. Nicht wenige Stellungen dagegen sind eben so neu wie kühn erfunden, nicht wenige Gestalten von der höchsten Elasticität der Bewegung, voll von einem Schwung und einer Leidenschaft, welche das am Theseion Geleistete weit überbietet und nur von Wenigem am Parthenon erreicht wird. Dazu gesellt sich in vielen Beispielen eine hohe Schönheit der Zeichnung; die mit einbrechenden Knieen in sich zusammensinkende Amazone in der Platte A. 5, der schwerverwundete Jüngling auf A. 1, der siegreiche Grieche in der Mitte von A. 6, so gut wie die von ihm besiegte Amazone, der Theseus in B. 10, die davongetragene Leiche und der aus der Schlacht geführte Verwundete in A. 8, um aus mehren nur diese hervorzuheben, sind Mustergestalten allerersten Ranges, idealisch aufgefaßt und mit voller Naturwahrheit ausgeführt.

Gegenüber diesem vielseitigen Lobe fehlt es nun freilich nicht an eben so ernsten Bedenken nicht allein gegen Einzelheiten der Composition und Behandlung. Daß sich nicht ganz selten Verzeichnungen in diesen Gestalten finden, welche

allerdings die Hand der Zeichner in den bisher erschienenen Publicationen, vielleicht unbewußt, mehr oder weniger verwischt hat, kann man vor dem Original nicht läugnen, und eben so wenig wird es unbemerkt bleiben, daß mit flatternden Gewändern und Gewandzipfeln ein Aufwand getrieben ist, der an Schnörkelei und Effecthascherei nicht mehr bloß grenzt. Aber das sind verhältnißmäßig untergeordnete Ausstellungen, und überdies Dinge, welche man der Hand der ausführenden Arbeiter, vielleicht nur Künstlern untergeordneten Ranges, zur Last legen könnte um so mehr da z. B., was keine der beiden bisherigen Publicationen gehörig darstellt, die allermeisten der in den Zwischenräumen der Figuren wirr und kraus fliegenden Gewänder sich nur ganz unmerklich über die Fläche des Steines erheben und gegen das kräftig vortretende Hochrelief nicht allein der nackten Körper, sondern auch anderer Theile der Gewandungen einen Contrast bilden, welcher den Gedanken nahe legt, es seien in diesen Gewändern Zusätze der ausführenden Steinmetzen zu erkennen, welche nach ihrem Geschmack die Composition verschönern wollten, ohne gleichwohl sich mit dem Ihrem recht herauszuwagen. Aber sei's darum wie es sei, auf diese Einzelheiten und Nebendinge kann es nicht eben sehr ankommen da, wo wir genöthigt sind, auch Hauptsachen zu tadeln, die ohne Frage von dem das ganze Kunstwerk schaffenden Meister herrühren. Dies gilt gegenüber der oben betonten Schönheit mancher Stellungen und Bewegungen von der Unschönheit mehrer anderen. Unschön ist die Art, wie die Amazonenfürstin der Tafel A. 4. vom Pferde gerissen wird, so wahr und natürlich diese Darstellung sein mag, aber noch ungleich unschöner ist die Handhabung der anderen Führerin in B. 10., welche von ihrem todten Pferde gehoben wird. Auch das zum Überdruß oft wiederkehrende Motiv, daß die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit gradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt (Platten A. 3, 4, 7, 9.), und das andere, daß im lebhaften Ausschritt das die Beine umgebende Gewand in straffe Querfalten gespannt wird (Platten A. 3, 4, 5, 7.), ist unmöglich schön zu finden. Dies letztere aber hangt mit einer Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche das ganze Kunstwerk beherrscht und ihm zum Nachtheile gereicht, obgleich einige seiner Vorzüge aus derselben Quelle stammen: mit der Heftigkeit, ja Gewaltsamkeit des Vortrags, welche das Maß der Bewegtheit weit überschreitet, das der Gegenstand an sich erforderte, und welche uns anstatt eines rhythmisch gegliederten und harmonisch in sich abgeschlossenen Ganzen eine große Zahl von einander gelöster Einzelheiten, gar manches Eckige und Schroffe, manche verletzend auf die andere stoßende Linie und Form vor die Augen stellt. Darin liegt ein realistischer Zug, welcher gegen den feinen Idealismus vergleichbarer attischer Werke contrastirt, und welcher sich in der großen Derbheit der Formgebung wiederholt und durch sie verstärkt wird. Diese Derbheit der Formen kann freilich in keiner Zeichnung ganz wiedergegeben oder empfunden werden, und ebenso ist es Thatsache, daß der phigalische Fries in graphischer Wiedergabe gewinnt, während man umgekehrt vom Friese des Parthenon behaupten darf, daß jede Wiedergabe durch Zeichnung hinter dem Original zurückbleibt. Daß aber der phigalische Fries gezeichnet gefälliger, harmonischer, graciöser erscheint als im Original, das rührt von einem gewissen malerischen Elemente her, welches in der effectvollen Behandlungsart unverkennbar ist, gegen den im Parthenonfriese so bewunderungswürdig gewahrten Geist der

Reliefbildnerei aber verstößt. Man könnte sich versucht fühlen zu glauben, die Composition des phigalischen Frieses oder nicht weniger Theile derselben sei ursprünglich malerisch empfunden und entworfen oder aus einem gemalten Vorbilde in den Marmor übertragen, und in der That würde dies die einfachste Erklärung bieten für die mehrfachen versuchten aber natürlich mißglückten Verkürzungen. Die auffallendste derselben, aber keineswegs die einzige, findet sich in dem todt am Boden liegenden Kentauren der Platte C. 20, welcher mit dem Kopf und Oberkörper unserem Blicke entgegen liegt und in der Zeichnung leidlich gelungen scheinen mag, während er im Original eine formlose und schwer erkennbare Masse bildet.

In Betreff der Entstehungszeit des phigalischen Frieses kann eine wesentliche Unsicherheit nicht stattfinden. Leitet uns einerseits die Thatsache, daß Iktinos, der Meister des Parthenon den Tempel von Bassae erbaute, so läßt uns andererseits die Veranlassung zu dessen Bau, das Verschontbleiben Phigalias von der Pest (Ol. 87. 4.) nicht zweifeln, daß der Tempel des Apollon Epikurios später als der Parthenon erbaut wurde. Damit stimmt denn auch der Stil des Reliefs durchaus überein, indem dessen leidenschaftlicherer Charakter und das Hervorheben psychologischer Motive bereits an Werke der jüngeren Zeit erinnert, die freiere Compositionsweise mit derjenigen des Frieses vom Niketempel übereinkommt, während andererseits der noch fast vollständige Mangel pathetischen Ausdrucks in den Köpfen das Relief in die ältere Kunstperiode verweist und sehr wesentlich von dem zunächst vergleichbaren jüngeren, dem Friese des Maussoleums unterscheidet. Auf die Frage aber nach dem Urheber dieses Kunstwerkes werden wir mit Bestimmtheit schwerlich antworten können. Allerdings hatte Stackelberg in seinem großen Werke über den Apollontempel bei Bassae (S. 85.) vermuthungsweise auf Alkamenes als den Schöpfer unseres Kunstwerkes hingewiesen und auf einige Punkte aufmerksam gemacht, welche eine solche Vermuthung zu unterstützen scheinen mochten; allein Alles was sich hier anführen läßt ist so überaus unsicher und unbestimmt, daß Stackelberg bei keinem Urteilsfähigen Nachfolge gefunden hat. Aber auch abgesehn von einem einzelnen Namen fragt es sich noch sehr, ob wir den Fries einem attischen Künstler beilegen, ja auch nur irgendwie mit einem solchen in Verbindung bringen dürfen. Von der Ausführung des Reliefs, um nur von dieser zu reden, ist dies nach allen den Eigenthümlichkeiten, die oben berührt worden sind, schwer glaublich, obgleich es von ehrenwerthen Männern angenommen worden [134]), während wieder Andere auf einen Attiker als geistigen Urheber, als Componisten des Frieses schlossen, ohne demselben gleicherweise die materielle Herstellung zuzuschreiben. Und es läßt sich nicht läugnen, daß die Annahme, der Fries sei von einem attischen Meister componirt und dann an Ort und Stelle von eingeborenen Künstlern geringeren Ranges in Marmor ausgeführt, Mancherlei für sich hat, und als diejenige erscheinen könnte, welche das Räthsel der widersprechenden Eigenschaften dieses Kunstwerkes zu lösen im Stande sei. Für einen Attiker als Schöpfer der Composition könnte vor Allem und zwar nachdrücklich die Wahl des, wie schon oben bemerkt, specifisch attischen Gegenstandes sprechen, der zu Phigalia gewiß keine Bezüglichkeit hat und dessen Wahl sich also nicht leicht erklärt, wenn man nicht einen attischen Künstler von Bedeutung und Gewicht als Urheber betrachtet. Dazu kommt ein Anderes, welches aber zu-

gleich eine Modification der Ansicht über den Componisten des Frieses mit sich bringt. Es ist von anderer Seite auf einzelne Ähnlichkeiten von Gruppen des phigalischen Frieses mit athenischen Sculpturen hingewiesen worden; diese Ähnlichkeit beschränkt sich aber nicht auf die namentlich hervorgehobene Kaeneusgruppe (Platte D. 21.) mit derselben am Theseion, mindestens eben so groß ist die Verwandtschaft der Motive in der Gruppe des Theseus und des Kentauren (Platte D. 23.) mit der Metope No. 1. am Parthenon (nach der Zählung in den Marbles in the brit. Mus. Vol. 7.), diejenige des Kentauren in Platte C. 17. mit demjenigen der Parthenonmetope No. 4, die des Griechen und Kentauren der Platte D. 22. mit der Parthenonmetope Nr. 11, auch noch diejenige des Kentauren und Griechen in Platte C. 16. mit der Parthenonmetope No. 7; in gradezu auffallender Weise aber erinnert die Theseusplatte im Amazonenkampfe (B. 10.) an die Mittelgruppe des westlichen Parthenongiebels. Das Hauptmotiv der schönen und interessanten Amazonenplatte B. 11. kehrt in einem Tischbein'schen Vasengemälde wieder (Tischb. II. 8. der neapol. Ausg.), das sicherlich eben so wenig vom phigalischen Friese abzuleiten ist, wie jener von ihm. Eben so wiederholt sich das Hauptmotiv des seinen Gegner in den Hals beißenden Kentauren der Platte C. 30. in einem Vasenbilde des Museums von Neapel (abgeb. Mon. dell' Inst. VI. 38.), wenngleich hier der Kentaur nicht auch gleichzeitig hinten ausschlägt. Haben diese Platten also nicht etwa beide die gleiche Quelle, und ist diese nicht wahrscheinlich in athenischen Bildern zu suchen? Ja, wird die Annahme eines gemalten Vorbildes nicht dadurch doppelt wahrscheinlich, daß sich auf der zuletzt erwähnten Platte auch jener malerisch verkürzte liegende Kentaur findet, von dem oben gesprochen worden? Auch die zum Theil schon bemerkte (s. Gerhard, Etrusk. Spiegel I. S. 33.) Ähnlichkeit gewisser etruskischer Graffiti mit Gruppen des phigalischen Frieses (so z. B. dreier Gruppen auf der Cista Gerh. Etr. Sp. Taf. 10. mit drei Gruppen der Amazonomachie, nämlich in Platte A. 4, der zweiten Gruppe in A. 5, und der zweiten von Platte A. 7.) dürften auf ein ähnliches Verhältniß führen; von einander abzuleiten sind diese ähnlichen Compositionen nicht, ihr gemeinsames Vorbild aber ist in Attika, am wahrscheinlichsten in einem Gemälde zu suchen. Wenn dem aber so ist, so muß dies allerdings einerseits den Eindruck von einem attischen Ursprunge der Composition des Frieses von Phigalia verstärken, andererseits aber entfernt es den Gedanken an einen namhaften Meister als den Urheber, denn ein solcher würde schwerlich so Vieles entlehnt und copirt haben. Aber, müssen wir überhaupt einen attischen Künstler als den Componisten denken, und genügen nicht die zum Theil nachgewiesenen attischen Vorbilder, um, wenn einmal unter Einflüssen, die wir nicht mehr erforschen können, die Wahl des Gegenstandes feststand, das Attische in der Composition zu erklären? ja müssen sie nicht genügen wenn man wahrnimmt, daß das Unattische, Derbe, Realistische, Kantige, Schroffe im phigalischen Friese nicht allein in der Ausführung und in der Formgebung liegt, soweit diese von der bloßen Ausführung abhangt, sondern daß diese Stilelemente sich auf die Composition selbst in ihrem innersten Wesen erstrecken, ja sich mit dem Vortrefflichen und Bewunderungswürdigen dieses Kunstwerks so innig durchdringen, daß es ganz und gar unmöglich ist die Fehler von den Vorzügen zu sondern, jene dem Ausführenden, diese dem Componisten zuzuschreiben? Und so-

mit bleibt in der That wohl nur eine Erklärung übrig: das Kunstwerk ist in Arkadien componirt wie ausgeführt; möglich, daß der arkadische Bildner, dem diese Aufgabe wurde, in den Mythen und Sagen Phigalias und Arkadiens vergeblich nach Gegenständen umschaute, welche sich für seine künstlerischen Zwecke eigneten, möglich, daß er die inneren und äußeren Vorzüge der gewählten Gegenstände für die Zwecke des Heiligthums und diejenigen seiner Darstellung als so bedeutend erkannte, daß er kein Bedenken trug, sie allen übrigen vorzuziehn, ferner möglich, daß der attische Architekt seinen Einfluß auf ihn ausgeübt hat, oder aber, daß der arkadische Bildner sich nicht getraute, eine solche Aufgabe ganz mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm: auf jeden Fall werden sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen am leichtesten erklären, wobei wir das Letztere als directer aus den Vorbildern — nicht unwahrscheinlich auch gemalten — geflossen, das Erstere als Zuthat des arkadischen Künstlers oder als Übersetzung in sein Stil- und Formengefühl betrachten mögen. Möglicherweise also würden wir in dem phigalischen Friese eine Anschauung von den Merkmalen einer speciell arkadischen Kunstweise gewinnen, welche an Feinheit hinter der attischen zurückstehend dieselbe an Kräftigkeit und Leidenschaft überbietet.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind außer diesem Friese noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermaßen sichere Erklärung ihres Gegenstandes nicht zu, weshalb nur bemerkt sein mag, daß diese Metopen im Wesentlichen demselben Stile wie der Fries angehören.

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen (akrolithen) Tempelstatue, und zwar von ihren fein bearbeiteten Händen und Füßen lassen auf deren Gesammtgestalt keinen Schluß zu, weshalb ihre einfache Erwähnung genügt.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthenes breits früher Erwähnung geschehn ist, nur die Notiz nachzutragen, daß auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, von deren Gegenständen wir fünf aus einem den delphischen Tempel und seinen plastischen Schmuck theilweise beschreibenden Chorgesange des euripideischen Ion kennen lernen, nämlich 1) Herakles im Kampfe mit der Hydra von Lerna, 2) Bellerophon auf dem geflügelten Pegasos die Chimaera bekämpfend, 3) Athene im Kampfe mit dem Giganten Enkelados, 4) Zeus den Giganten Mimas niederblitzend und 5) Dionysos, der einen dritten Giganten besiegt.

Aus Großgriechenland und Sicilien liegen von zwei Städten Kunstwerke vor, von Selinunt nämlich und von Akragas (Girgenti). Von Selinunt stammen die schon oben (S. 365) erwähnten Metopen, welche ihrem Stile nach der ersten strengen Blüthezeit der Kunst, etwa dem Anfange der 80er Olympiaden angehören. Der Tempel ist derjenige, welcher in Serradifalcos Werke Taf. 27. mit E bezeichnet ist. Als Gegenstände der Metopenreliefe finden wir zuerst in zwei Platten (Serradif.

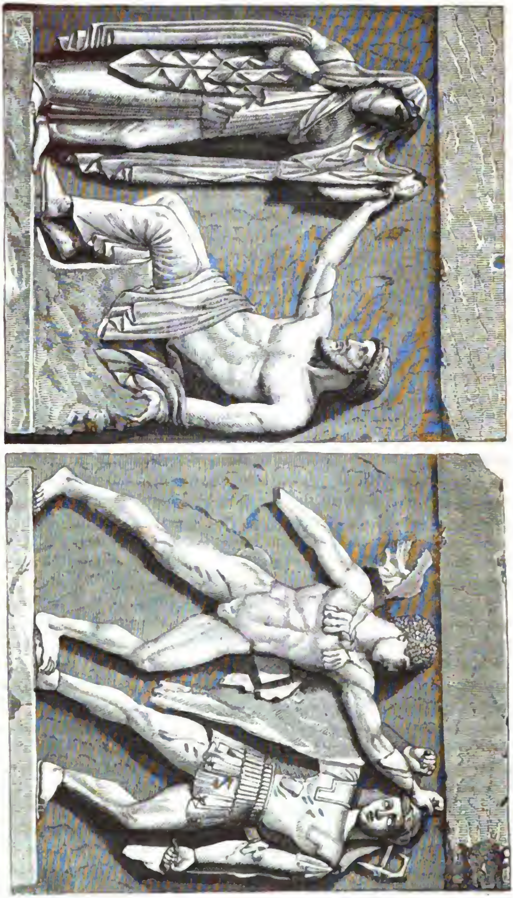


Fig. 75. Zwei der jüngsten Metopen von Selinunt.

Taf. 30, 31.) Gigantenkämpfe, wie an dem älteren Tempel in Selinunt (oben S. 145) und am Heraeon von Argos (oben S. 360); die erstere Platte ist sehr zerstört, während die andere in guter Erhaltung den von Athene niedergeworfenen Enkelados zeigt; die dritte Platte desselben Tempels enthält eine Darstellung des auf Artemis' Befehl von seinen Hunden zerfleischten Aktaeon (Serradif. Taf. 32, Müller D. d. a. K. II. 17. 184.), endlich sind die vierte und fünfte Platte, welche in Fig. 75. nach Serradifalco Taf. 33 und 34 wiederholt sind, mit der Darstellung von Zeus' und Heras Zusammenkunft auf dem Ida nach Ilias 14, 152—351 oder vielmehr der mythischen Grundlage dieser Scene, der „heiligen Hochzeit" der beiden Götter und mit Herakles im Amazonenkampfe geschmückt. Die Auffassung des Gegenstandes und die Composition beider Metopen von kräftigem Hochrelief ist lebendig und originell; die Weise, wie Herakles die Amazone gleichsam in allen Bewegungen hemmt, indem er ihren Fuß mit dem Tritte des seinigen festhält und sie durch die phrygische Mütze im Haar packt, die Art, wie dabei der nackte Körper des Helden in größter Ausdehnung entfaltet ist, ist sehr ansprechend, der sinnige und keusche Geist aber, der aus der Behandlung eines, auch abgesehn von der poëtischen Darstellung in der Ilias, immerhin verfänglichen Gegenstandes in der anderen Metope spricht, hat etwas Entzückendes. Wenn Zeus bei Homer Il. 14, 315 sagt:

> Komm . . . . .
> Denn so sehr hat keine der Göttinnen oder der Weiber
> Je mein Herz im Busen mit mächtiger Gluth mir bewältigt,
> Wie ich anjetzt dir glühe u. s. w.

so hat unser Künstler diese Gluth der Leidenschaft allerdings sehr gemildert, aber wie glücklich hat er den Kern des Inhalts der ganzen Stelle wiedergegeben, indem er Zeus die Hera am Arm ergreifen, mit der Hand den Schleier fortziehen, und die entschleierte Schönheit seiner himmlischen Gattin wie in staunende Bewunderung versunken anschaun läßt! Zeigt sich hierin der Verfertiger dieser Reliefe als ein frei und schön erfindender Künstlergeist, so erscheint er in der Composition von Härte und Gebundenheit noch nicht frei; auffallend ist in dieser Beziehung namentlich das regungslose Dastehn der Hera und die Art, wie die Amazone den Arm mit dem Schilde steif gesenkt hält, offenbar weil für eine andere Zeichnung desselben kein Raum war. Alterthümlich ist auch die Behandlung der Gewandung, namentlich bei Hera, aber auch bei der Amazone, am wenigsten in dem Himation bei Zeus, alterthümlich die Bildung des Haares, die zierlich um den Kopf gelegten Flechten des Zeus und die aus lauter kleinen Buckeln bestehende Kurzlockigkeit des Herakles, dessen Körper übrigens von einiger Verzeichnung in der Rumpfpartie schwerlich freigesprochen werden kann; dennoch aber nöthigt uns besonders der Gesichtsausdruck, der nicht allein bei keiner der vier Figuren etwas Störendes hat, sonders zumal bei Zeus bis zu einer lebendigen Naturwahrheit, wenn auch innerhalb gewisser Grenzen, gesteigert ist, diese Reliefe in keine frühere Zeit zu setzen als die oben bezeichnete Stehn dieselben allerdings hinter den athenischen Sculpturen dieser Periode an Schönheit und Feinheit zurück, so ist das ein Zeugniß für den nicht überall gleichmäßigen Fortschritt der Kunst, für Athens überwiegendes Schönheitsgefühl und sicilische Derbheit, welche auch noch in diesen ungleich vollendeteren Arbeiten an die Plumpheit der Formgebung in den ältesten Metopen von Silinunt erinnert und allerdings den polaren

Gegensatz gegen die Feinheit attischer Kunstübung ausmacht. Über das Technische sei nur noch bemerkt, daß auch diese Metopen wie die älteren aus Kalktuff gehauen sind und theilweise bemalt waren, während bei den Weibern die Gesichter und Extremitäten aus weißem Marmor angefügt und deshalb besonders gut erhalten sind.

In Akragas handelt es sich um die Ruinen und die Fragmente der Bildwerke des kolossalen Zeustempels. Von den Giganten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, ist bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und deshalb ist hier über dieselben nur noch zu bemerken, daß man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, als vielmehr auf bewußte Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muß, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in größeren Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu erachten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhangen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide an solchen des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Daß sie aber unserer Periode angehören, ergiebt sich daraus, daß der Tempel Ol. 93. 3 (405 v. u. Z.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe er selbst ganz vollendet war. Als Gegenstände der beiden großartigen Giebelgruppen nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerken, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefaßten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schließen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwickelung nicht verkennen und beweisen somit, daß ganz Griechenland dieser großen Kunstentwickelung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der großgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen läßt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über ihren Stil, wie man dies angesichts der von Roß in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platten von ihrem Tüncheüberzug zu befreien, aus diesen Reliefen für den Zustand

der Sculptur auf den Inseln im Osten Nichts geschlossen werden, ja es muß im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten großen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das reiche Detail in einem raschen Rückblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwickelungsstufe der griechischen Kunst bewußt zu werden und ganz besonders um darzulegen, daß und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwickelungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschließt. Über den Anfangspunkt der Epoche bedarf es keines weiteren Wortes; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, daß keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und daß es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkte, der im Wesentlichen mit dem Ende dss dreißigjährigen sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, daß um diese Zeit zwei Perioden der Entwickelung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich behauptet werden muß, daß die Grenzlinie der älteren und der jüngeren Periode hier eben so sichtbar gezogen sei, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so muß doch auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hingedeutet werden. Wenn aber bei diesem Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgegriffen, wenn nicht Thatsachen und Argumente gebraucht werden sollen, für deren Controle die Kenntniß der Einzelheiten nicht vorauszusetzen sind, so gilt es sich auf die Darlegung des Gesammtcharakters der Kunst derjenigen Epoche zu beschränken, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, daß die maßgebenden Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesammtentwickelung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwickelungen ist, daß diese Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines anderen Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkte berührt, eines anderen Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Maße fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesammtentwickelung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, wenn sie auch dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiß nicht mit Unrecht, nur in sofern nicht mit Glück in der Wahl des Wortes, als die erhabene Tendenz des Stils dieser Epoche die Schönheit so wenig ausschließt, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental

und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwickelung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äußerer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, schwerlich aber mit demselben für die jüngere Periode.

Wenn wir die beiden großen Mittelpunkte alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, daß die größten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Verschiedenheiten der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwickelung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesammtheit aufzufassen haben, so muß es versucht werden die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der älteren Periode den Objectivismus, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngeren den Subjectivismus.

Der Objectivismus in der Kunst der älteren Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Maße sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten großen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäußerungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als große, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, daß alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muß. Der Zeus des Phidias, seine Athene, die Hera Polyklets, um nur von diesen, die wir mehr oder weniger genau beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewußtermaßen Nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, daß die in dieser Zeit geschaffenen Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und variirenden Darstellungen derselben Gottheiten bestimmen. Deshalb aber konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen oder wenigstens bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen

Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder eine Demeter, einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäß der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, daß die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Idealbilder zu vollenden blieb der jüngeren Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, daß die Entwickelung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines großen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so mußte dies nothwendig zunächst in der allgemeineren Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst mußte zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen, gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der Bewegungen der Seele und der Leidenschaften (πάθη τῆς ψυχῆς) vor der Darstellung von Charaktertypen (ἦθος) wäre ein Sprung der Entwickelung, eine Unmöglichkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Aeschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngeren Periode die consequente Fortbildung, die naturgemäße Steigerung des idealen Objectivismus der älteren, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum späteren Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidias'schen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwickelungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwickelung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklets vor uns; aber was wollte denn auch die Kunst Myrons Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfaßt, Leben und Bewegung in universellster Giltigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngeren Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht

sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen unten näher zu handeln sein wird, und von denen hier nur bemerkt sei, daß ihre Tendenz in dem Worte des Lysippos vorliegt: die älteren Künstler (hier ist wesentlich Polyklet zu verstehn) haben die Menschen dargestellt wie sie sind, d. h. in ihrer objectiven Wesenheit, er aber stelle sie dar, wie sie sein sollten, d. h. nach seinem subjectiven Schönheitsgefühl; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, die aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexanders und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myrons und Polyklets ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwickelung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so daß wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwickelung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.

Anmerkungen zum dritten Buch.

1) [S. 220.] Die wichtigste Litteratur über Phidias' Leben und Werke ist diese: O. Müller, De Phidiae vita et operibus, Gotting. 1827; Preller in der hallischen (Ersch-Gruber'schen) Allg. Encyclopaedie, Artikel Phidias, Sect. 3, Bd. 22, S. 165 ff.; Brunn, Künstlergeschichte I, S. 157 ff. Das mir unbekannte Buch von L. de Ronchaud, Phidias, sa vie et ses ouvrages, Paris 1861 soll nur Compilation sein. Über Phidias' Tod vgl. besonders H. Sauppe in den Nachrichten v. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen 1867 Nr. 11.

2) [S. 221.] Ob, wie man aus Cic. Tuscul. I. 15. 34 geschlossen hat, wirklich dem Phidias verboten worden ist, die Parthenos als sein Werk mit seinem Namen zu bezeichnen steht dahin, da Plutarch im Leben des Perikles Cap. 13 sagt: es sei ἐν τῇ στήλῃ geschrieben gewesen, daß Phidias der Bildner dieser Statue war. Nur wissen wir nicht, was für eine Stele das gewesen, am wenigsten, daß sie neben der Statue gestanden habe, und nur das ist sicher, daß mit dem Worte στήλη nicht die Basis (βάθρον) des Bildes gemeint sein kann, und daß die Inschrift am Zeus (unter den Füßen des Gottes sagt Pausanias) an besonders ausgezeichneter Stelle stand.

3) [S. 222.] Vgl. E. Curtius, Gött. gel. Anzz. 1861, Nachrichten v. d. kgl. Ges. d. Wiss. Nr. 21. S. 369 ff.

4) [S. 223.] Vgl. für weitere Exemplare die Tafel 2. Fig. 1—4 zu O. Jahn: Pausaniae descriptio arcis Athenarum, Bonn 1860 und Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 394.

5) [S. 223.] Da dieser scheinbar ungehörige Umstand das Zeugniß der Münze verdächtigen könnte, so sei hier bemerkt, daß ein rechts (statt links, wie gewöhnlich) niedergesetzter Schild auch sonst bei Athene vorkommt. Eine kleine Reihe von Beispielen habe ich in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S. 4 mit Note 9 gesammelt.

6) [S. 224.] Über die Restauration der Athene Parthenos und die für dieselbe vorhandenen monumentalen Mittel vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 8 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857 und meinen in Anm. 5 angeführten Aufsatz von 1860 nebst den Nachträgen das. 1865 S. 40 f. und 1868 S. 93. Da Hr. Prof. Conze in seinem Aufsatze: „die Athenestatue des Phidias im Parthenon u. d. neuesten auf sie bezüglichen Entdeckungen“, Halle 1867 S. 5 meine neueren Arbeiten, die er kannte, ignorirend die Miene annimmt, als habe er für die Gestalt der Göttin bessere und reichere Mittel der Restauration gekannt und angewandt, als ich, so finde ich mich bewogen, hier ausdrücklich meine Priorität in Betreff der Reconstruction der Parthenos zu wahren. Hr. C. hat nur die von mir gewonnenen Resultate wiederholt.

7) [S. 226.] Durch Conze, der diesen Schild auch in der Archaeol. Ztg. v. 1865 S. 33 ff. Taf. 196 u. 197 ff., und in der in Anm. 6 angeführten Einzelschrift herausgab. Über die beiden Porträts besonders Arch. Ztg. a. a. O. S. 45 f.

8) [S. 227.] So z. B. Gerhard, Trinkschalen Taf. 10 u. 11, vgl. aber für die aufrechte Stellung der Figuren die Motive der Vase Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 843 (Athene, Artemis, Herakles.)

9) [S. 227.] Die Ansicht, welche Schöll in den von ihm herausgegebenen Archaeolog. Mittheilungen aus Griechenland von O. Müller, S. 68 Note, über den Zustand entwickelt, in welchem Pausanias die Statue der Parthenos sah, kann ich nicht theilen, obgleich ich eine Corruptel, deren wahrscheinliche Emendation Schöll selbst angiebt, im Texte des Pausanias anerkenne. Hätte wirklich Pausanias das Bild in so veränderter Weise restaurirt gesehn, wie Schöll annimmt — die Nike verschwunden, die Lanze von der linken Seite entfernt und

in die rechte auf dieselbe aufgestützte Hand gegeben — so würde er, der von Lachares' Raube berichtet, dies schwerlich unerwähnt gelassen haben, da ihn hierüber, eben wie über die Geschichte mit Lachares, seine Führer nothwendig unterrichten mußten. Eine solche umwandelnde Restauration ist ein großes Ding, bei Entfernung der Lanze von ihrem ursprünglichen Platze würde sehr Vieles nicht mehr gepaßt und gestimmt haben, und mit der Darstellung eines neuen rechten Arms würde man lange nicht genug gethan haben. Übrigens fragt es sich noch sehr, ob man zu der in Rede stehenden Zeit im Stande war, einen neuen rechten Arm der Parthenos zu modelliren und in Elfenbein auszuführen, abgesehn davon, daß, wie im Text angedeutet, das Geld zu einer Restauration des Goldgewandes in Athen schwerlich verfügbar war.

10) [S. 228.] Den Versuch der Zurückführung des Kopfes des Herzogs von Alba machte E. Hübner in den Nuove Memorie dell' Instituto p. 34 ff. (nebst Abbildung tav. 3); meine Ansicht theilt durchaus Friederichs, Bausteine S. 271. Nr. 452.

11) [S. 229.] Vgl. über beide Münzen, die florentiner mit der ganzen Gestalt und die pariser mit dem Kopfe meine Aufsätze: Kritische Untersuchungen über den Zeus des Phidias in den Symbola philol. Bonnens. p. 603 ff. und: über den Kopf des phid. Zeus in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 173 ff., über die pariser auch Friedlaender in den berliner Blättern f. Münz-, Siegel- und Wappenkunde III. Hft. 1.

12) [S. 229.] Die Abbildungen geben die Münzen in etwas vergrößertem Maßstabe, die florentiner nach einer Photographie des Gypsabgusses gezeichnet; zufällige, gleichgiltige oder störende Verletzungen durch Rost u. s. w. sind nicht angedeutet, dagegen hat der Zeichner Alles aufgenommen was er zu erkennen vermochte und was auch ich erkannte. Daß der Holzschnitt ein wenig geeignetes Mittel zur Darstellung solcher Stücke ist, muß ich leider eingestehn, doch hatte ich keine Wahl; und wenn beide Münzen in meiner Fig. 48 etwas Glattes und Leeres haben, so kann ich das nur beklagen, bin aber nichtsdestoweniger überzeugt, daß der Versuch der Reproduction derselben mit allen Rostflecken und Unebenheiten noch ungleich unglücklicher hätte ausfallen müssen.

13) [S. 230.] Mit der Restauration des Thrones nach den Worten des Pausanias hat man sich vielfach beschäftigt, s. Qu. de Quincy, Jupiter Olympien p. 274 ff. Stackelberg Ann. d. Inst. 1851. tav. C., Brunn daselbst S. 108 ff. mit tav. d'agg. D. So sinnreich aber auch namentlich Brunn die mancherlei sich bei dieser Arbeit erhebenden Fragen und Bedenken behandelt hat, und obgleich seine Reconstruction in vielen Hauptpunkten meiner Überzeugung entspricht, kann ich die Sache doch noch nicht für abgethan halten, und glaube namentlich, daß sich aus einer gewissenhaften und genauen Benutzung der Münze noch manches neue Resultat wird gewinnen lassen.

14) [S. 233.] Eine vollständige Liste aller Arbeiten des Phidias geben meine Schriftquellen Nr. 633—774.

15) [S. 233.] Über die Gründe, welche dazu geführt haben mögen, die Kolosse von Monte Cavallo Phidias und Praxiteles beizulegen, s. Bursian im N. Rhein. Mus. X. S. 508.

16) [S. 234.] Wegen der kritischen Behandlung, Herstellung und Erklärung der hier in Frage kommenden Stelle des Plinius XXXIV. 54 vgl. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850. S. 129 und besonders Brieger: de fontibus libb. XXXIII—XXXVI. Nat. hist. Plinianae p. 41 sq.

17) [S. 241.] Jede Art der Verbindung der berühmten Statue der Aphrodite von Melos mit diesem Werke des Alkamenes ist vom Übel und kann nur Verwirrung stiften.

18) [S. 241.] Abgebildet bei Clarac Musée des sculptures III. 466. 872 (mit Verwechselung der Seiten).

19) [S. 242.] Über diese s. Müllers Handb. §. 397. 4 und Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 882 ff., vgl. noch Archaeol. Ztg. v. 1843. Taf. 8. S. 132 ff. (Marmorbild in Leyden) und Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 72 (eine kleine Bronze). Als genaue Nachbildung des Werkes des Alkamenes kann allerdings keines dieser Monumente gelten; von dem Geiste, der in diesem lebte, giebt vielleicht am ersten eine Ahnung die hinter dem Caféhause der Villa Albani auf dem Gipfel eines dem Hinaustretenden rechts gegenüber liegenden Façadenbaus stehende Herme (Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 719. Nr. 125), so verstoßen auch ihre Köpfe sind.

20) [S. 242.] Diese von Beulé, Les Monnaies d'Athènes p. 262 zu den Abbildungen p. 261 ausgesprochenen Ansicht halte ich für vollkommen gerechtfertigt.

21) [S. 243.] Beulé a. a. O. p. 331.

22) [S. 244.] Von R. Kekulé in der Archaeol. Ztg. v. 1866 S. 169 ff. vgl. die Abbildung das. Taf. 209. 1. 2. Hier sind auch die Wiederholungen angegeben und ist die ältere Litteratur verzeichnet.

23) [S. 244.] Vgl. noch Friederichs, Bausteine S. 288. Nr. 500. Über das Pentathlon aber vgl. jetzt insbesondere: Ed. Pinder, Der Fünfkampf der Hellenen, Berlin 1868, in welcher Schrift auch S. 34 ff. von den künstlerischen Darstellungen von Fünfkämpfern gehandelt wird.

24) [S. 245.] Über die beiden Giebelgruppen von Olympia vgl. Welckers Aufsatz, Alte Denkm. I. S. 165 ff. In einigen Punkten, in denen ich von Welcker abweiche, stimmt mit meiner Ansicht überein Ritschl, Kleine Schriften I. S. 796 f. Neuestens Brunn, Berichte der k. bayr. Akad. 1868. II. S. 457.

25) [S. 248.] Dieselbe Erklärung spricht O. Müller im Handb. §. 371. 8 und in s. Artikel Pallas Athene in der Allg. Encyclopaedie §. 42 aus; neuestens ist ihr auch Welcker, Griech. Götterl. I. S. 313 beigetreten, während ihr Wieseler im Texte zu den A. Denkm. widerspricht. Ich halte dessen Gegengründe für nicht schwer zu widerlegen, muß mir das aber für einen anderen Ort vorbehalten.

26) [S. 249.] Siehe Welcker, Der epische Cyclus 2, S. 130 f. In dem Fragment Nr. 7 der Kyprien (Welcker a. a. O. S. 513) ist der erste Vers mit Schneidewin Philologus 1849, S. 744 zu lesen: *τοῖς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τρέφε* (statt *τέκε*) *θαῦμα βροτοῖσιν.*

27) [S. 249.] Vergl. Stephani im N. Rhein. Mus. IV. S. 16.

28) [S. 249.] Vergl. auch die Abhandlung von Walz, De Nemesi Graecorum, Tubing. 1852.

29) [S. 250.] Vgl. Jul. Friedlaender in den berliner Blättern für Münz-, Siegel- und Wappenkunde III. Hft. 1. S. 5.

30) [S. 251.] Über diese und über die Metopen vgl. Welckers Alte Denkmäler 1, S, 151 ff.

31) [S. 257.] Über Giebelgruppencomposition im Allgemeinen vgl. Welcker, Alte Denkm. I. Einleitung und neuestens Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. 1868. II. S. 455 ff. mit dessen feinen Bemerkungen über gewisse Grundsätze der Giebelcomposition ich mich gar wohl einverstanden erklären kann auch ohne die S. 456 aufgestellte Theorie von der „Adler-Composition" mir anzueignen. Die vollständigste Zusammenstellung aller uns bekannten Giebelgruppen s. in Starks Niobe u. d. Niobiden S. 314 ff.

32) [S. 257.] Einen längere Zeit festgehaltenen Irrthum, als seien diese Heraklesthaten aus den Giebelfeldern in die Metopen des Herakleion zu verlegen, muß ich gegenüber den richtigen Bemerkungen von Friederichs: Die philostratischen Bilder S. 108 Anm. 2 aufgeben.

33) [S. 259.] Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, eine archäologisch-topographische Abhandlung von L. Roß, Halle 1852. Über die Bedeutung des Tempels als dessen eines Heros, nicht eines Gottes vgl. C. Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis v. Athen im Frühjahr 1862, Berl. 1863. S. 181 ff. Den Tempel des Herakles in Melite möchte E. Curtius, Zur Topographie v. Athen, erläut. Text S. 55 in dem Bauwerk erkennen, doch unterliegt dies noch manchem Zweifel.

34) [S. 259.] Vergl. Roß, Das Theseion u. s. w. S. 55 f. Aber siehe andererseits Bötticher a. a. O. S. 189.

35) [S. 259.] Siehe Müllers Handb. §. 118, 2, vgl. Ancient Marbles in the british Museum, IX. pl. 12.

36) [S. 259.] Siehe Bötticher a. a. O. S. 133.

37) [S. 266.] Siehe Müllers Handb. §. 118, 2. Der neueste Deutungsversuch von Heydemann in seiner Dissertation: Analecta Thesea, Berl. 1865 p. 20 (Theseus im Gigantenkampfe) ist nicht besser als irgend ein früherer. Vgl. noch Friederichs, Bausteine S. 136 f. u. 140.

38) [S. 267.] Mit mir übereinstimmend urteilt Lübke, Gesch. d. Plast. S. 129; Friederichs, Bausteine S. 137 dagegen ist anderer Ansicht und bezeichnet die beiden Göttergruppen als „offenbar" Schutzgötter der beiden Parteien. Gründe giebt er nicht an; einen solchen aber kann man aus seiner Ansicht über die Götter der rechten Gruppe entnehmen, bei denen

„eine gewisse Niedergeschlagenheit“ wahrnehmbar sei, namentlich soll die Göttin in der Mitte dasitzen mit gesenktem Kopf, schlaff über den Schoß herabhangendem rechtem und zu einer Geberde „etwa schmerzlichen Erstaunens“ erhobenem linkem Arme. Ich kann diese Auffassung nicht für gerechtfertigt halten, erkenne die „gewisse Niedergeschlagenheit“ nicht, sondern finde eher bei den Göttern der linken Gruppe lebhaftere Bewegung. Ein Argument für die F.'sche Ansicht könnte man vielleicht aus der linken Eckgruppe hinter den Göttern entnehmen, wo die Behelmten die Siegreichen und mit der Fesselung eines der Nackten beschäftigt sind, nur ist auch dieser Grund zweifelhaft, weil die Eckplatte rechts zu sehr zerstört ist, um ein klares Bild der Handlung zu gewähren. In den Kämpfern zwischen den Göttern ist eine Trennung der Parteien wenigstens nicht sicher gegeben, und daß in der Eckgruppe rechts die Nackten nicht etwa in der Mehrzahl sind, daß man also die rechte Seite nicht als die ihrige bezeichnen könne, dies wenigstens ist aus den Resten gewiß.

39) [S. 271.] Über die Personen dieses Dramas und dessen einzelne Acte ist Alles was uns in gleichzeitigen Berichten erhalten ist, zusammengestellt in Bröndsteds Reisen und Untersuchungen in Griechenland II. S. 174—187. Außerdem behandelt die Geschichte der venetianischen Zerstörung Laborde, Athènes au XV., XVI. et XVII. siecles II.

40) [S. 271.] So schreibt z. B. ein venetianischer Officier der Expeditionsarmée von den Ruinen: non ho potuto non farmi restare estatico in contemplarla.

41) [S. 271.] Spon schreibt (Voyage u. s. w. 2, p. 84) von diesen Pferden: il semble que l'on voit dans leur air un certain feu et une certaine fierté que leur inspire Minerve, dont ils tirent le char; und Wheler (Journey into Greece, Lond. 1682, S. 361) the sculptor seemes to have outdone himself by giving them more than seeming life: such a vigour is expressed in each posture of their prauming and stamping, natural to generous horses.

42) [S. 272.] Zygomalas in einem Briefe an Martin Crusius, abgedruckt in dessen Turcograecia lib. 7, epist. 10 und in Ross' Archaeol. Aufss. 1, S. 225, schreibt: .... *τὸ Πάνθεον* (so!) *οἰκοδομὴν νικῶσαν πάσας οἰκοδομάς· γλυπτῶς ἐκτὸς διὰ πάσης τῆς οἰκοδομῆς ἔχουσαν τὰς ἱστορίας Ἑλλήνων .... καὶ μετὰ τῶν ἄλλων ἐπάνω τῆς μεγάλης πύλης ἵππους δύο φρυασσομένους ἀνδρομέαν εἰς σάρκα, τὸ δοκεῖν ἐμψύχους· οὕς, λέγεται, ὅτι ἐξάλευσε Πραξιτέλης* (so!)· *καὶ ἔστιν ἰδεῖν διϊχνουμένην καὶ λίθων τὴν ἀρετήν.*

43) [S. 272.] Siehe Bröndsted, Reisen u. Untersuchungen u. s. w. II. S. 171 ff. mit Taf. 43 u. vergl. Marbles in the british Museum Vol. VII. pl. 17.

44) [S. 272.] Siehe Tübinger Kunstblatt 1824, S. 92, 253 mit einer Abbildung, aber einer wenig getreuen, welche alle Formen in's Liebliche zieht und die in Müllers Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 22 wiederholt ist. Vergl. auch das Bullettino dell' Inst. 1831, S. 68. Einen zweiten Kopf von ungefähr gleicher Größe auf der kaiserl. Bibliothek in Paris bezieht Lenormant auf die Giebel des Parthenon, was mir jedoch nicht recht glaublich scheinen will, dagegen kann ich nicht bergen, daß sich mir vor dem Kopfe Nr. 243 im Louvre, abgeb. in dem Werke von Bouillon 3, bustes pl. 3, der von noch etwas größeren Verhältnissen ist, die Vermuthung aufdrängte, auch er stamme von einer der Giebelgruppen des Parthenon.

45) [S. 272.] In den Annali dell' Inst. IV. S. 211.

46) [S. 273.] Über Carrey finden sich die nöthigsten biographischen Notizen b. Bröndsted a. a. O. S. 166 Note 1. Von neuester Litteratur verdient besondere Erwähnung: Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 423 f., der sich besonders an Welckers, zum Theil auch an meine Ansichten anschließt; Friederichs, Bausteine S. 140 ff., dessen zum Theil neue Aufstellungen ich bekämpft habe in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 97 ff. Auf diesen Aufsatz muß ich mich wegen der Begründung mancher Einzelheit berufen; ihm ist auch zuerst die Restauration des westlichen Giebels von der Hand meines theuren Freundes Prof. Theodor Große beigegeben, welche im Text unter der Schaltnummer 55a wiederholt ist, weil sie mir zuging, als der Druck dieses Buches bereits begonnen hatte und die Figurennummern feststanden. Wenn ich schon in dem angeführten Aufsatze S. 117 erklärte, ich möge nicht verbürgen, daß der restaurirende Künstler in jedem Bewegungsmotive die Intentionen des Meisters der Gruppe getroffen habe, so glaube ich hier einen Schritt weiter gehn und es als nicht unwahrscheinlich erklären zu müssen, Athene habe in der Rechten den Speer geschwungen, nicht sowohl aber zum Angriff auf Poseidon als vielmehr zum Ausdruck ihres

unwandelbaren Entschlusses, den Platz, nöthigenfalls mit Gewalt der Waffe, zu behaupten. Das Zurückweichen Poseidons leite ich auch jetzt noch nicht aus irgend einer Furcht vor der Waffe der Gegnerin, sondern aus seinem Staunen vor dem von ihr vor seinen Augen hervorgezauberten Wunderzeichen ab.

47) [S. 273.] Die wichtigsten Reconstructionen (von Cockerell, de Quincy u. A.) führt Müller im Handb. §. 118, 2c an. Hinzuzufügen ist hauptsächlich noch die von W. Watkiss Lloyd im 11. Stücke des Classical Museum versuchte, von Welcker in den Alten Denkmälern scharf bekämpfte Restauration.

48) [S. 275.] Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 102 und sonst nennt mit Anderen diese Figur Nike nach einem an sich glücklichen Gedanken; da sie aber nicht geflügelt ist, und, soweit man nach der Zeichnung Carreys urteilen kann, ohne die Composition zu verwirren auch nicht geflügelt sein konnte, so müßte diese Nike die apteros sein. Diese aber ist nicht allein, wie Welcker sagt, „von Athene unzertrennlich", sondern sie ist Athene selbst, *Νίκη Ἀθηνᾶ* (siehe Preller, Griech. Mythol. 1, S. 142) und die bei Pausanias gebrauchte Bezeichnung *Ἄπτερος Νίκη* ist Nichts als ein später Mißbrauch.

49) [S. 275.] Bezeugt schon von Stephani im N. Rhein. Mus. IV. S. 8, vergeblich bestritten von Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 119 Note („der nie dagewesen ist") gegen Welcker auf's bestimmteste wiederum bezeugt von L. Roß, Archaeol. Ztg. 1850. Anz. S. 180* und abgebildet in des Grafen de Laborde Werke Le Parthénon, Taf. 6, Nr. 5.

50) [S. 275.] Welcker nennt a. a. O. S. 104 diese Figur Dione, worin ich nicht beistimmen kann, da Dione schwerlich jemals in der Gefolgschaft Poseidons erscheinen kann und da, was noch mehr ist, ihre Erscheinung hier einen Widerspruch gegen die befolgte Wendung des Mythus von der Geburt Aphrodites aus dem Meere, nach welcher allein sie hier anwesend sein kann, enthalten würde, denn die dionaeische Aphrodite ist ganz bestimmt nicht die meergeborene.

51) [S. 275.] Welcker nennt a. a. O. S. 106 diese Figur Peitho, und zwar geleitet durch die Analogie des Reliefs an der Basis des olymp. Zeus, welches die meergeborene Aphrodite von Eros und Peitho begrüßt, zeigte. Aber diese Darstellung ist mit der hier in Rede stehenden nur scheinbar analog und es ist ein großer Unterschied, ob Aphrodite als die Hauptperson einer Handlung und Composition oder als nicht handelnde Nebenfigur, wie hier, erscheint; und, so passend Phidias die neugeborene Göttin dort in erster Linie von den Wesen empfangen und begrüßt werden läßt, durch welche ihre Herrlichkeit auf Erden offenbar werden sollte (ähnlich wie dies in der hesiodischen Theogonie Vs. 201 f. geschieht), so wenig kann ich anerkennen, daß in dem Umstande, daß Aphrodite und Peitho nach Pausanias 1, 22, 3 in Athen in gemeinsamem Heiligthume verehrt wurden, eine hinreichende Begründung für die Ansicht liege, Aphrodite sei auch hier im Parthenongiebel von Peitho begleitet, wo sie doch selbst nur in Poseidons Gefolgschaft erscheint und durch eine eigene Begleitung mehr als billig hervorgehoben werden würde.

52) [S. 275.] Welcker nennt a. a. O. S. 108 f. und sonst diese Figur Theseus, in welchem er die einzige Person erkennt, die dem von ihm Herakles genannten, im Texte für Kekrops angesprochnen (s. Note 53) Manne im anderen Flügel des Giebels würdig entsprechen würde. So wenig wie ich die Bezeichnung Herakles für gerechtfertigt halte, kann ich diejenige dieses Jünglings als Theseus annehmen, um so weniger, je wahrscheinlicher es immer noch ist, daß wir in dem von Welcker für Kekrops gehaltenen Jüngling im Ostgiebel (s. Seite 279 f.) Theseus zu erkennen haben, während das hier dargestellte weichfleischige Wesen (siehe die schöne Abbildung in Labordes Parthénon Taf. 6, Nr. 3) in der Eigenthümlichkeit seiner Formen nur für einen Flußgott paßt. Da Welcker das Fragment selbst in Athen sah (s. Alte Denkmäler 1, S. 117, Note 36***), ich aber nur die Zeichnung kenne, so muß ich mich allerdings bescheiden, über die Formen dieses Körpers weniger sicher urteilen zu können, was aber die Stellung anlangt die ein mühsames Erheben sehr deutlich ausdrückt, so weiß ich nicht, ob Welcker dieselbe (S. 109) mit Recht als für einen Flußgott unpassend ansieht. Ferner dürfte die Gruppirung mit der liegenden Eckfigur, die Welcker (S. 109) als Kallirrhoë anerkennt, und der der Jüngling zugewandt ist, der Nomenclatur Theseus nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegenstellen, während es sich andererseits fragt, ob man in der Nymphe einer

Quelle wie Kallirrhoë, die kein selbständig fließendes Gewässer hatte, ein genügendes Gegenstück zu dem Flußgott im anderen Winkel des Giebels anerkennen wird. So wie Alpheios und Kladeos die Altis, nehmen Kephisos und Ilissos Athen zwischen sich, und so wie jene Flüsse die Ecken des östlichen Giebelfeldes in Olympia füllten, mögen wir hier die beiden attischen annehmen.

53) [S. 276.] Welcker nennt a. a. O. S. 107 f. diese Gruppe Herakles und Hebe. Dagegen muß ich bemerken, daß, trotz Welckers Meinung, weder der in höherem Alter mit weich fließendem langem Barte und mildem Ausdruck gebildete Kopf des Mannes (der in Dodwells Besitz überging Welcker a. a. O. S. 103 Note), wie ihn Stuart Ant. of Ath. 2, 1, pl. 9 mittheilt, noch dessen Körper, welchen ich in einem Gypsabguß im britischen Museum genau zu betrachten Gelegenheit hatte, auch nur im entferntesten dem Typus irgend eines Herakles der antiken Kunst entspricht; ferner aber, daß Herakles' und Hebes Liebe, mag sie sonst auch noch so interessant und ein für die bildende Kunst so günstiger Gegenstand sein, wie sie will, mit der hier dargestellten Handlung Nichts gemein hat, ja in derselben, meinem Gefühle nach, wenig passend angebracht wäre, um so weniger passend, je mehr das Paar nach Welckers Ansicht (a. a. O. S. 143) „mit sich selbst beschäftigt ist". Ob es wohl Herakles' Wesen entspricht, in einem Momente, wie der hier dargestellte, wo seine Schutzgöttin in dem entscheidenden Wettstreit mit Poseidon begriffen ist, und obendrein nicht etwa im Olymp, sondern auf dem Boden Attikas, wohin er Athene begleitet haben müßte, abseit mit seiner lieben Hebe schön zu thun?

54) [S. 278.] Vergl. für die in London befindlichen Figuren und Fragmente die schöne Publication in den Ancient Marbles in the british Museum vol. VI. für manche der in Athen befindlichen Reste das schon genannte Werk von Laborde.

55) [S. 281.] Über die im Text erwähnten und andere dieser Figur gegebene Namen siehe meine kunstarchaeol. Voll. S. 58 ff. und vergl. meinen in Anm. 46 angeführten neueren Aufsatz S. 108.

56) [S. 281.] Bröndsted Reisen und Untersuchungen II. S. XI. nahm unter der Voraussetzung, die Figur sei Kephalos zu nennen, eine Lanze an, welche halbliegend das rechte Bein gestützt habe, an dessen Wade eine Bruchstelle die frühere Berührung durch einen fremden Gegenstand beweisen soll. Ich habe diese Bruchstelle weder am Original noch an irgend einem Abguß gefunden, erinnere auch noch daran, daß die fragliche Lanze höchst wahrscheinlich wie die übrigen Attribute von Metall gewesen sein müßte, folglich gar keine Bruchstelle in Marmor hat erzeugen können. Gegen Friederichs (Bausteine S. 144) Annahme eines Bechers in der rechten Hand habe ich das Nöthige in meinem Anm. 46 citirten Aufsatze bemerkt, woselbst auch hervorgehoben ist, daß wenn Fr. mit der Behauptung Recht hat, die Figur habe Sohlen mit Riemenwerk von Metall getragen, dies für Theseus durchaus passend sei.

57) [S. 282.] Welcker nennt a. a. O. S. 84 diese Figur Oreithyia; so ausführlich er aber auch diese Benennung begründet haben mag, muß sie, so viel ich verstehe, gegen die Bemerkung fallen, daß hier, Nike entsprechend, eine olympische, vom Olymp, welcher der Schauplatz der Athenegeburt ist, auf die Erde, nach Attika (allerdings nicht an die Enden der Erde) eilende Botin gefordert ist, und das ist natürlicherweise Iris, das kann Oreithyia gar nicht sein. Welcker nennt den Gedanken von der Botschaft der Iris etwas weit hergeholt; ich weiß nicht, ob der Andere näher liegt, „die Bewegung der Oreithyia und das Spiel des Windhauchs in ihren Gewändern drücke vermuthlich nicht den Moment aus, sondern symbolisch die Natur der Person überhaupt."

58) [S. 282.] Ich kann es nicht unerwähnt lassen, daß bei der neuen und im Ganzen so vortrefflichen Aufstellung der Giebelgruppen in einem eigenen Saale vor dem früher einzigen Elgin Saloon im britischen Museum die Gestalt der Nike leider unrichtig aufgestellt ist, indem man sie nämlich dem Beschauer ganz zugewandt hat, so wie sie die Zeichnung in den Marbles in the brit. Mus. Vol. VI. pl. 9 zeigt. Das ist in jedem Falle verkehrt, denn in dieser Stellung eilt sie aus dem Giebel heraus, anstatt, in's Profil gestellt, zu den drei Göttinnen in Beziehung zu treten, denen doch ihre Botschaft gilt, oder der Mitte zuzustreben, wie Friederichs, Bausteine S. 144 will, wogegen ich in dem in Anm. 46 angeführten Aufsatze S. 105 ff. meine Gründe geltend gemacht habe.

59) [S. 284.] Die hier befolgte Benennung der drei verbundenen Göttinnen ist für die ganze Auffassung derselben so wichtig, daß ich noch einmal ausdrücklich auf die schöne Begründung derselben durch Welcker a. a. O. S. 77 f. verweisen muß. Die gangbare Nomenclatur bezeichnet diese drei Gestalten als Moiren; daß dies nicht sein können, geht, abgesehn von allen übrigen Gründen, die sehr bestimmt dagegen sprechen, daraus hervor, daß die Moiren ihrem Wesen und Begriff nach bei dem Geburtsact anwesend sein müßten, aber nicht von der erfolgten Geburt erst Botschaft erhalten können, wie hier dargestellt ist.

60) [S. 285.] Siehe Beulé, L'Acropole d'Athènes 2, S. 80 u. vgl. Lloyd, on the eastern pediment of the Parthenon, Lond. 1861, auch Arch. Ztg. 1860, Anz S. 84*.

61) [S. 287.] Zu dieser Gruppe gehört ein Fragment (abgeb. in den Marbles in the brit. Mus. VI. pl. 8, bei Welcker a. a. O. Taf. 3), welches Viel von sich hat reden machen. Gewöhnlich betrachtete man es als das Fragment einer Schlange, die man bald hier bald dort unterzubringen suchte; bei Welcker a. a. O. S. 104 gilt es als ein Stück von den Hippokampen des Wagens der Amphitrite. Die Thatsache, das dies Fragment zu der hier besprochenen Gruppe gehört, hat Watkiss Lloyd in der Note 47 genannten Abhandlung p. 428 (s. bei Welcker a. a. O. S. 143 f.) zuerst behauptet, freilich ist sie von Welcker lebhaft bezweifelt, ich kann dieselbe aber vollkommen bestätigen. Von der Gruppe ist, wie schon erwähnt, jetzt ein Abguß in London, an eine Bruchfläche unter der aufgestützten linken Hand des Mannes paßt aber das Fragment mit seiner Bruchfläche so genau, daß zwischen beiden Stücken, die jetzt zusammen liegen, kaum ein Splitter fehlt (and the application of the surfaces exhibited such exact correspondences of outline and dimensions as to satisfy me that I had effected a genuine restoration. Lloyd). Nur freilich trete ich wiederum durchaus auf Welckers Seite in der Opposition, die er gegen die wunderlichen Schlußfolgerungen erhebt, welche Lloyd aus dieser Thatsache zieht. Jeder Gedanke an eine Schlange oder dergleichen ist bei diesem Fragmente durchaus aufzugeben, dasselbe gehört, wie schon erwähnt, zu dem breiten halbrunden, polsterartigen Gegenstande links neben dem Manne, den man schon bei Carrey und wieder in der Zeichnung Stuarts erkennt. Dieser Gegenstand mag eine gewandbedeckte Erderhöhung oder was immer sonst sein, hat aber in seiner Ganzheit betrachtet nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einer Schlange.

62) [S. 288.] Das Fragment ist abgeb, in den Anc. Marbles in the brit. Mus. Vol. VI. pl. 18. Wenn mehrfach, so wieder bei Friederichs, Bausteine S. 150 behauptet wird, die Entblößung des einen Schenkels dieser Figur sei für sie als Meergöttin charakteristisch, so muß dagegen bemerkt werden, daß wenigstens nach Carreys Zeichnung die Lenkerin von Athenes Gespann dieselbe Eigenthümlichkeit zeigt.

63) [S. 291.] Siehe z. B. Leake, Topographie von Athen, deutsch von Baiter und Sauppe, S 242 und S, 400 f., Müllers Handb. §. 118.

64) [S. 291.] Roß, Das Thesoion u. s. w. S. 7.

65) [S. 293.] Die in London befindlichen Platten sind im Ganzen sehr vorzüglich abgebildet und eben so eindringlich besprochon in dem VIII. Bande der Ancient Marbles in the brit. Museum.

66) [S. 299.] Abgebildet in Bröndsteds Reisen und Untersuchungen in Griechenland II, Taf. 47—51.

67) [S. 301.] Ersteres thut Petersen in seiner Abhandlung: Über die Feste der Pallas Athene in Athen und den Fries der Parthenon, Hamb. 1855, Letzteres Bötticher in dem Aufsatze: Über den Parthenon zu Athen und den Zeustempel zu Olympia je nach Zweck und Bedeutung, in der Zeitschrift für Bauwesen, redigirt von Erbkam 1852, S. 104—210, 498—520, und 1853, S. 35—44, 127—142 und 269—283.

68) [S. 301.] Vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 5 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857 Nr. 10, meinen Aufsatz im N. Rhein. Mus. XIV. (1858) S. 161 ff. und gegen neuerdings laut gewordene Zweifel meine kunstgeschichtlichen Miscellen in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 120 ff.

69) [S. 303.] Um keinen Leser, welcher nicht Gelegenheit hatte, sei es das Original des Parthenonfrieses, sei es gute Abgüsse oder Abbildungen, wie die im VIII. Bande der Anc. Marbles in the brit. Mus oder für die Centralgruppe der Götter im V. Bande der Mon. dell'

Inst. tav. 26sq. zu sehn, an der Schönheit des Musterwerks irre zu machen, muß hier, wenn es auch mit Bedauern geschieht, auf die Unzulänglichkeit der beigegebenen Reproduction in Holzschnitt ausdrücklich hingewiesen werden, welche nur von der Composition im Allgemeinen eine erste Vorstellung vermitteln kann. Um diese möglichst ungetrübt zu geben, sind die vielfach beschädigten Figuren mit denjenigen Ergänzungen gezeichnet, welche keinem oder wenigstens unerheblichem Zweifel unterliegen, natürlich aber ohne auf Conjectur beruhende Attribute hinzuzufügen.

70) [S. 303.] Über die Nomenclatur der Götter am Parthenonfriese sind vielfältige Verhandlungen geführt worden, welche der Aufsatz von A. Michaelis in den Nuove Memorie dell' Inst. p. 183 mit der Tafel zu p. 208 am besten zur Übersicht bringt. Die im Texte befolgte Erklärung schließt sich an die von Michaelis gut begründete im Ganzen an, ohne gleichwohl einige abweichende geistreiche Deutungen stillschweigend zu unterdrücken.

71) [S. 304.] Die Annahme einer Lanze in ihrer Rechten ist zweifelhaft, s. Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868. S. 134.

72) [S. 313.] Die ganze Karyatidenhalle ist abgeb. b. Stuart Vol. II. ch. 2 pl. 2 u. 16. Drei der Mädchen ruhen auf dem linken, drei auf dem rechten Fuße, je nachdem sie der linken oder der rechten Seite der Halle angehören. Eins derselben scheint durch das venetianische Bombardement umgestürzt worden zu sein, ist aber 1846 ergänzt und wieder aufgestellt, eine zweite lag ebenfalls am Boden und ist 1837 wieder aufgerichtet worden; an der Stelle einer dritten, der im Text abgebildeten, welche durch Lord Elgin nach London gekommen ist, steht jetzt ein Gypsabguß mit eiserner Axe, so daß die Halle so ziemlich wieder in ihrer Ganzheit erscheint.

73) [S. 316.] Vgl. Stephani in den Ann. d. Inst. 1843. S. 294 ff. mit tav. d'agg. L. Vgl. m. Schriftquellen Nr. 860 mit der Note.

74) [S. 317.] Siehe Bergk in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1845, S. 987 f., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 249 f.

75) [S. 173.] Ungenügend abgeb. bei Rangabé, Antiquités hellén. I. pl. 3 u. 4. und in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. I. 33—48, besser bei Lebas, Voy. arch. en Grèce, Mon. fig. pl. 15—17.

76) [S. 320.] Siehe Bursian im N. Rhein. Mus. X. S. 511.

77) [S. 320.] Vergl. Leake, Topographie von Athen, Anhang 15, S. 392, der Übers. von Baiter und Sauppe, Roß in dem Werke: Der Tempel der Nike apteros von Roß, Schaubert und Hansen S. 13, Gerhard in den Annalen des Instituts für arch. Corr. 13, S. 61 ff., Jahn in der Jenaer Litt.-Ztg. 1843, S. 1166, Welcker, Alte Denkmäler I. S. 95. Note 19*, Lenormant bei Beulé, L'Acropole etc. 2, S. 238 f. Note 2 und Beulé das. S. 240 f., Friederichs, Bausteine S. 188 f.

78) [S. 321.] Siehe meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 6 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857. Wenn Friederichs, Bausteine S. 193 sagt, er könne in dem Friese Nichts finden, was auf einen bestimmten Kampf hinwiese, so ist das seine Sache, wenn er aber S. 189 behauptet, daß eine bestimmte Schlacht gemeint sei, werde durch Nichts angedeutet, so muß ich glauben, daß er meine Gründe nicht gehörig erwogen hat. Denn selbst, wenn diejenigen Helme, welche ich als speciell boeotische angesprochen habe, nicht solche sein sollten, genügt die am wenigsten von F. beseitigte Einheit der ganzen Composition, die Zusammengehörigkeit der Süd- und Nordseite mit den Perserkämpfen, welche die Kämpfe von Griechen gegen Griechen in ihre Mitte einschließen, um grade das für die Schlacht von Plataeae Charakteristische hervorzuheben. Vgl. neuestens Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike, Leipz. 1869. S. 16 ff., u. S. 38.

79) [S. 324.] Vgl. außer dem in Note 77 angeführten Werke von Roß, Schaubert und Hansen Taf. 13 und der Ἐφημ. ἀρχαιολ. v. 1842 u. 1843, Archaeol. Ztg. 1862. Taf. 162, wo einige weitere Fragmente abgebildet sind, für den Gedanken der Composition Roß, Archaeol. Aufss. I. S. 116. Anm. und besonders die genaue Zusammenstellung und Besprechung der Fragmente von Michaelis in der Archaeol. Ztg. a. a. O. S. 249 ff., welcher den von Roß angeregten Gedanken weiter ausführt und begründet. Die neueste, noch um einige Fragmente bereicherte Zusammenstellung der erhaltenen Reste der Balustrade des Niketempels ist in der in Anm. 78. a. E. angeführten Schrift von Kekulé, besonders S. 21 ff. gegeben; allein Einiges

von dem hier Vorgetragenen, besonders die Annahme einer zweimaligen Darstellung der Athene und die andere, die Göttin sei in dem auf Taf. I. C. abgebildeten Fragmente auf einem Schiffe sitzend dargestellt, ist doch wohl problematisch, und schon hiernach kann ich die S. 40 f. vorgetragene Ansicht von einer Bezüglichkeit der Balustradenreliefe auf Alkibiades Heimkehr nach seinen Siegen von Abydos, Kyzikos und Byzanz (Ol. 93. 1, 407) sowie von derjenigen der auf dem Schiffe sitzenden Athene auf den Schutz der Göttin in der Seeschlacht von Abydos einstweilen auch noch nicht für gesichert halten.

80) [S. 324.] Die Handlung dieser Figur ist verschieden aufgefaßt worden, indem die Einen annahmen, die Nike befestige, die Andere, sie löse ihre Sandale. Es muß, wie auch im Text geschehn ist, zugegeben werden, daß eine ausreichende Erklärung für das Lösen der Sandale in dem Zusammenhange der hier dargestellten Handlung noch nicht gefunden ist (über die verschiedenen Erklärungsversuche s. Kekulé a. a. O. S. 29), andererseits aber scheint die Stellung und Handlung der Nike selbst den Gedanken an ein Befestigen der Fußbekleidung, zu der man beide Hände braucht, und selbst an das Befestigen eines los gewordenen Bandes (nach Roß und Kekulé) auszuschließen und nur unter der Voraussetzung, die Sandale werde gelöst um abgestreift zu werden, wobei die Göttin sich mit halb aufgespannten Flügeln im Gleichgewicht erhält, klar und gerechtfertigt.

81) [S. 325.] Vergl. Bursian im N. Rhein. Museum X. S. 512.

82) [S. 326.] Roß a. a. O. S. 18, Beulé L'Acropole etc. 1. S. 260 f., Kekulé a. a. O. S. 40f., vgl. Anm. 79 a. E. Am weitesten, und ohne Frage zu weit, geht in der Annahme einer verschiedenen Entstehungszeit des Frieses und des Balustradenreliefs Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 38, Note 13, welcher die Balustradenreliefe für Theile der Weihgeschenke hält, die Attalos von Pergamon nach Pausan. 1, 25, 2 auf der Akropolis aufstelle. Zu dieser Annahme dürfte aber um so weniger Grund sein, je wahrscheinlicher es ist, daß Attalos' Weihgeschenke in Statuengruppen bestanden, deren Reste wir im Original oder in Nachbildungen besitzen. Doch davon später.

83) [S. 326.] Zu solchen, wenn auch nicht mit Unwahrscheinlichkeit, so doch nur vermutheten Grabsteinen gehören die vortrefflichen Reliefe in der Villa Albani und im Museo Chiaramonti, welche in der Archaeol. Ztg. v. 1864. S. 14 f. (vgl. Taf. 170) mit einem erweislichen Grabrelief im berliner Museum zusammen von Friederichs besprochen sind. Vgl. auch dessen Bausteine S. 195 ff. Auch die im Tivoli gefundene Reliefplatte des britischen Museums (abgeb. in den Specm. of anc. sculpt. I. pl. 14, Müller, Denkm. d. a Kunst I. 50 und in der ersten Aufl. dieses Buches I. S. 148. Fig. 26) in der man bisher einen Dioskuren erkannte, darf jetzt als Grabstein gelten und scheint ihrem Stil nach in die Frühzeit der ersten Blütheperiode zu gehören.

84) [S. 326.] Über die Vorstellungen auf den attischen Grabsteinen vgl. L. Friedlaender: de operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis, Königsb. 1847, Pervanoglu: Die Grabsteine der alten Griechen nach den in Athen erhaltenen Resten derselben dargestellt, Lpz. 1863 und die Übersicht über die reichhaltige Sammlung des berliner Abgußmuseums bei Friederichs, Bausteine S. 194 ff.

85) [S. 328.] Wir dürfen dies mit Sicherheit daraus schließen, daß Pausanias 5, 22, 2 angiebt, die Inschrift an dem Weihgeschenken der Apolloniaten in Olympia sei in alterthümlichen Buchstaben (γράμμασιν ἀρχαίοις) geschrieben gewesen, was wir bei einem attischen Künstler unzweifelhaft auf das voreukleidische Alphabet beziehn dürfen.

86) [S. 328.] Siehe Welckers Epischen Cyclus 1, S. 212 ff. und 2, S. 169 ff.

87) [S. 328.] Siehe meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 415 ff. mit Tafel 22, und vgl. noch Mon. dell' Inst. VI. 5.

88) [S. 329.] Daß die beiden Anführungen des Plinius (34, 79): „puerum sufflantem languidos ignes“ und „puerum suffitorem“ fast gewiß auf ein und dasselbe Werk sich beziehn, hat Brunn K. G. I. S. 259 erwiesen; wenn derselbe jedoch auch den von Pausanias 1, 23, 8 bezeugten Knaben mit dem περιῤῥαντήριον mit der bei Plinius angeführten Statue identificiren will, so kann ich ihm nicht beistimmen; allerdings bedeutet suffitio Wasserbesprengung und Räucherung, aber das περιῤῥαντήριον hat mit Feuer einmal für allemal Nichts zu thun, ein Knabe, der ein Weihwasserbecken hielt, konnte nicht zugleich sufflare languidos

ignes. Mögen wir deshalb den puerum suffitorem nach dem doppelten Sinne von suffitio mit dem puer sufflans languidos ignes oder mit dem bei Pausanias erwähnten Knaben identificiren, dieser sufflans languidos ignes und der, von dem Pausanias redet, müssen unbedingt als verschieden betrachtet werden, denn daß Pausanias ein Räucherbecken, dessen Feuer der Knabe anblies, für ein Perirrhanterion versehn habe, ist durchaus unwahrscheinlich.

89) [S. 330.] Bötticher, Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 61, Note 26.

90) [S. 330.] Nach einer Emendation der betreffenden Stelle des Plinius (34, 79) von Urlichs in der Arch. Zeitung v. 1855, S. 256, ist auch der Pankratiast Autolykos, propter quem Xenophon symposion scripsit, welchen man nach der bisherigen Lesung der Stelle als ein Werk des Leochares betrachten mußte, von Lykios, was, wie auch Urlichs bemerkt, allein mit der Zeitrechnung stimmt, die bei der früheren Annahme die größten Schwierigkeiten gemacht hat; vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 387.

91) [S. 331.] Vgl. Bergk, Zeitschrift f. d. Alterth.-Wiss. 1845, S. 969 und Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 436.

92) [S. 331.] Vgl. Roß, Archaeol. Aufsätze I. S. 185 ff., Brunn, Künstlergesch. I. S. 266.

93) [S. 332.] Neuestens glaubt Conze in seinen Beiträgen z. Geschichte d. griech. Plastik S. 11 die von Friederichs u. A. für den Doryphoros des Polyklet in Anspruch genommenen Statuen (s. unten unter Polyklet), welche er als attisch betrachtet, auf den Doryphoros des Kresilas zurückführen zu sollen. Dies aber ist einstweilen wenigstens noch problematisch.

94) [S. 332.] Die londoner Büste ist abgeb. bei Stuart, Ant. of. Athens Vol. II. ch. 5. p. 42 und in den Ancient Marbles in the brit. Mus. II. pl. 32; die vaticanische in Viscontis Iconographie grecque I. 15, beide zusammen in der Archaeol. Ztg. N. F. I. 1868 Taf. 2; die münchener (deren Bedeutung als Perikles Friederichs, Bausteine S. 125. Note, läugnet) trägt in Brunns neuen Verzeichniß der Glypthothek die Nummer 157 (früher bei Schorn Nr. 161).

95) [S. 332.] Vgl. E. Curtius in der Archaeol. Ztg. 1860. S. 40 und Conze das. N. F. I. 1868. S. 2 mit den Tafeln 1. u. 2.

96) [S. 333.] Die Litteratur der Controverse über den sterbenden Verwundeten und den Diitrephes des Kresilas s. in m. Schriftquellen, Anm. zu Nr. 871; hinzuzufügen ist Schubart in Fleckeisens Jahrbüchern v. 1868. S. 158 f.

97) [S. 335.] Über die erhaltenen Amazonenstatuen, in denen man Nachbildungen der Euknemos des Strongylion gesucht hat s. d. Anm. zu Nr. 879 meiner Schriftquellen. In der Reihe der „ephischen" Amazonenstatuen wird man sie meiner Meinung nach nicht suchen dürfen, wogegen es wohl möglich wäre, daß man für die von M. Hoffmann vorgeschlagene kleine berittene Amazone vom Herculaneum außer dem geringen Maße und den in der That schönen und schön bewegten Beinen auch noch den Umstand mit Recht würde geltend machen können, daß es dem excellenten Pferdebildner Strongylion nahe liegen mußte, seine Amazone zu Pferde darzustellen. Das Pferd der kleinen Amazone ist vortrefflich und der Stil St.'s Zeit nicht unangemessen.

98) [S. 335.] S. m. Schriftquellen S. 163 ff. Unter den Namen dieser Künstler ist weitaus der berühmteste der des großen Philosophen Sokrates, von dem man angab, er sei in seiner Jugend Bildhauer gewesen; obgleich wir dieses nicht direct in Abrede stellen können, ist doch nicht zu übersehn, daß die meisten Zeugnisse für die ihm beigelegten Werke: eine Gruppe der bekleideten Chariten und einen Hermes Propylaeos innerhalb der Propylaeen der Akropolis von Athen nur unbestimmt lauten. Vgl. Bursian im N. Rhein. Mus. X. S. 574 f.

99) [S. 341.] Vgl. wegen dieser Werke und ihrer Zurückführung auf den älteren anstatt des jüngeren Polyklet, dem Brunn mit Anderen sie beigelegt hatte, s. meine Schriftquellen Nr. 941, 942 und 943 mit den Anmerkungen.

100) [S. 341.] Die Zurückführung des kanonischen Ideals des Hermes auf Polyklet wegen der in Lysimacheia aufgestellten Statue findet sich zuerst in Heynes Aufsatz: De auctoribus formarum quibus Dii veterum Graecorum effícti sunt p. 23; es wiederholt sie Böttiger in seinen Andeutungen zu 24 Vorlesungen etc., S. 116 f. Nachdem die aus vielen Gründen ungleich wahrscheinlichere Ansicht, daß das Hermesideal der jüngeren attischen Schule verdankt werde, sich bei Müller im Handb. §. 380, 2 findet, taucht die alte Ansicht wiederum in Feuerbachs Geschichte der griech. Plastik 2, S. 61 auf, ohne jedoch irgendwie begründet zu werden.

101) [S. 341.] Siehe: Die Ausgrabungen am Tempel der Hera unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. L. Roß in Halle, Halle 1855.

102) [S. 342.] S. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 132, vgl. 133 ff. Archaeol. Ztg. 1866. Taf. 43. Nr. 38, Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 303. Nr. 35 ff.

103) [S. 342.] Siehe Karl Bötticher in der archaeol. Zeitung von 1856, S. 169 ff.

104) [S. 342.] S. m. Schriftquellen Nr. 937 und vergl. Welckers Griech. Götterlehre II. S. 320 f. Note.

105) [S. 343.] Abgeb. ist der neapeler Kopf gänzlich ungenügend im Museo borbon. V. tav. 9. Nr. 2, ungleich besser, aber doch nicht durchaus charakteristisch in den Mon. d. Inst. VIII. tav. 1. Für seine Zurückführung auf die Hera des Polyklet hat namentlich Brunn gekämpft, Bull. d. Inst. 1846. p. 122 ff., Annali 1864. p. 297 ff,, dem unbedingter oder bedingter Andere beigetreten sind, wie Kekulé in s Büchlein über Hebe, auch Friederichs, Bausteiue S. 107. Was ich selbst in m. kunstgeschichtl. Analekten Nr. 2 in der Zeitschrift für die Alterth. Wiss. v. 1856 gegen Brunn geltend gemacht habe, das kann ich, sofern es den ludovisischen Kopf für Polyklet in Anspruch nimmt, nicht mehr aufrecht erhalten, wogegen ich, was den neapeler Kopf anlangt, abgesehn von gewissen zu kräftig gewählten Ausdrücken, auch jetzt noch die damals vertretene Ansicht, in der mir der Hauptsache nach Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXVII. 2. S. 101 beigetreten ist, aufrecht erhalte. Die ganze nach vielen Richtungen hin complicirte Frage werde ich an einem anderen Orte im Zusammenhange behandeln.

106) [S. 344.] Es ist das freilich eine streitige Sache, und der Wortlaut der Stelle bei Plinius 34, 55: Polyclitus diadumenum fecit . . . idem et doryphorum viriliter puerum; fecit et quem canona vocant artifices (nach der von Thiersch Epochen S. 357 vorgeschlagenen und von Brunn, Künslergeschichte 1, 215, befolgten Interpunction) scheint für die Nichtidentität des Doryphoros und des Kanon zu entscheiden. Allein für die Identität scheinen doch mehre andere Stellen alter Schriftsteller zu sprechen, siehe Jahn im N. Rhein. Mus. IX. S. 317, die schwerer wiegen, als die eine vielleicht corrupte (quem et zu lesende) Stelle des Plinius.

107) [S. 344.] Die Exemplare sind am vollständigsten aufgezählt in Conzes Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plast. S. 5 f.

108) [S. 344.] Der Doryphoros des Polyklet, berliner Winckelmannsfestprogramm von 1863; vgl. Helbig im Bull. dell' Inst. 1864. p. 29 sq., E. Petersen in der archaeol. Ztg. 1864. S. 130 f., Friederichs das. S. 149 f. und in seinen „Bausteinen" S. 118. Neuestens A. Conze in s. Beiträgen z. Geschichte d. griech. Plastik S. 5 ff, der gegen Friederichs' Hypothese sehr gewichtige Gründe in fein empfundener Darstellung geltend und jene Hypothese selbst sehr fraglich macht. Seine positiven Behauptungen dagegen, die von Friederichs für Polyklets Doryphoros in Anspruch genommenen Statuen gehen auf den Doryphoros des Kresilas zurück (oben S. 332) und der Doryphoros des Polyklet sei vielmehr in der s. g. Athletenfigur des Stephanos in der Villa Albani und deren Wiederholungen zu erkennen, dürften doch noch beträchtlichen Zweifeln unterliegen. Die antiken Stellen über den Doryphoros-Kanon in meinen Schriftquellen Nr. 953—961.

109) [S. 345.] Zweifel gegen die Zurückführung dieser Statue auf den Diadumenos des Polyklet sprach schon Stark aus in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 171, nicht minder Conze in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 12.

110) [S. 345.] S. Jahn in der Archaeol. Ztg. 1866. S. 253 f.

111) [S. 345.] Über die beiden Personen, welche uns unter dem Namen Artemon periphoretos bekannt sind, s. d. Note zu Nr. 966 m. Schriftquellen. So eigenthümlich unter den Werken Polyklets sich das Porträt eines Atheners ausnimmt, muß ich immer noch für wahrscheinlicher halten, daß der von Plinius genannte Artemon der perikleische Ingenieur war als der aus Anakreons Gedichten bekannte Weichling, welchen ich überhaupt nicht als Gegenstand plastischer Darstellung ànzuerkennen vermag und der sich am wenigsten mit dem Kunstcharakter Polyklets verträgt. Den perikleischen A. zu porträtiren mag Polyklet eine uns nicht bekannte persönliche Veranlassung gehabt haben.

112) [S. 346.] Vgl. d. Litteratur über die s. g. ephesischen Amazonenstatuen in m. Schriftquellen, Anm. zu Nr. 946; hinzuzufügen ist: Friederichs, Bausteine S. 113 ff. Nr. 93.

113) [S. 346.] Sollte Conze Recht haben, welcher in seinen Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 6 ff. behauptet, die von Friederichs für den Doryphoros des Polyklet in Anspruch genommenen Statuen seien vielmehr attisch, so würde damit auch der Atticismus der Amazone Nr. 71 im braccio nuovo wahrscheinlich, wenn nicht gewiß, und dann würde man sie, nicht die matteische auf Phidias zurückzuführen haben. Daß dieses sehr Vieles für sich hat, wird Niemand läugnen können, der die Acten der Frage über die ephesischen Amazonen kennt; die einfachere Statue würde damit dem älteren Meister zugewendet, die eleganteste dem Sieger Polyklet. Und dann ist das gewiß, daß die schöne kleine florentiner Bronze, welche anstatt der vaticanischen Marmorstatue unter a in Fig. 69 abgebildet ist, ganz darauf angelegt scheint, sich rechts auf einen Speer zu stützen, daß sie also im Motiv der Amazone des Phidias entsprechen würde, die ἀπερειδομένη τῷ δοϱατίῳ dargestellt war, während, wie schon im Texte gesagt ist, dies Motiv bei der matteischen Amazone sehr zweifelhaft ist. Als abgeschlossen kann ich aber diese Frage nicht betrachten; sie hangt mit der Doryphorosfrage auf's engste zusammen und der Atticismus der Friederichs'schen Doryphorosstatuen ist mir angesichts des ruhig stehenden Diskobols (Fig. 50), dessen attische Herkunft mir Kekulé mit Recht zu behaupten scheint (s. oben Anm. 22), einstweilen noch sehr zweifelhaft. — Daß in Fig. 69 die florentiner Bronzestatuette anstatt der Marmorstatue im braccio nuovo abgebildet ist, glaube ich einerseits durch ihre Vorzüglichkeit, andererseits dadurch rechtfertigen zu können, daß die Bronze durch die Restauration (des rechten Armes) nicht in dem Maße der matteischen Statue angenähert ist, wie dies bei der Statue im braccio nuovo der Fall ist.

114) [S. 351.] Wenn Urlichs, Archaeol. Ztg. v. 1859. S. 111 sich mit dieser Erklärung nicht zufrieden geben will und verlangt, man solle des Plinius Worte ganz buchstäblich dahin verstehn: „Polyklet verfertigte Statuen, die ganz auf einem Fuße standen, indem er pankratiastische Schemata in Erzbildern wiedergab" und sich dabei auf den, allerdings auf einem Fuße allein stehenden Apopternizon (S. 345) beruht, so dürfte er übersehn haben, daß Plinius nicht von der einen oder der anderen polykletischen Statue, sondern insgemein von einer Neuerung Polyklets in der Composition von Statuen redet. Und daß diese nicht in der völligen Lösung des einen Fußes vom Boden bestanden haben kann, das lehren, abgesehn von allgemeinen Gründen, die polykletischen Statuen des Doryphoros, Diadumenos, Apoxyomenos auch dann, wenn man die erhaltenen Statuen, welche man als Nachbildungen betrachtet, als solche nicht gelten lassen will; denn bei diesen Bildern würde das Stehn auf einem Beine durchaus unmotivirt sein. Vgl. auch E. Petersen in der Archaeol. Ztg. v. 1864. S. 131. Die Schwierigkeiten, welche Urlichs gegen die auch von mir gebilligte Erklärung erhebt sind von keiner entscheidenden Bedeutung und die Forderung, Plinius Notiz auf ruhig stehende Bilder zu beziehn ist eine ganz und gar berechtigte.

115) [S. 352.] So ist nach Jahns Darlegung im N. Rhein. Mus. IX. S. 315 f. der Sinn der Worte Plin. 34, 35: solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur, zu fassen.

116) [S. 355.] Dies der Sinn der in Schriftquellen Nr. 970 u. 971 mitgetheilten Stellen, über welche die das. in der Anm. angeführte Litteratur zu vergleichen ist.

117) [S. 357.] Über die der Gestaltung des Zeus Philios zum Grunde liegende mythologische Idee vergl. Preller in der Arch. Zeitung von 1845, S. 105.

118) [S. 357.] Vergl. Bullettino dell' Instituto 1846, S. 53, wo übrigens die Zurückführbarkeit des in Rede stehenden Typus nur in durchaus zweifelnder Weise angenommen wird.

119) [S. 359.] Über die Zurückführung dieses Typus auf Daedalos von Sikyon s. die zu m. Schriftquellen Nr. 994 angemerkte Litteratur; über die Ergänzungen an dem vaticanischen Exemplar Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. zu Nr. 279. Statuarische Wiederholungen sind verzeichnet in Müllers Handb. 377 Anm. 5, doch ist die Zahl der Exemplare größer.

120) [S. 359.] In dieser Stellung erscheinen sie in Brunns Künstlergeschichte in dem Abschnitt I, S. 275 ff.

121) [S. 360.] S. m. Aufsatz in den Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wissenschaften von 1866 S. 229 f. und die dort angeführte Litteratur; vgl. m. Schriftquellen Nr. 1014 und neuestens Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. v. 1868. II. S. 458.

122) [S. 360.] Siehe: die Ausgrabungen beim Tempel der Hera unweit Argos (Anm. 101) S. 18 f., Bull. d. Inst. 1854. II. p. XIII. und Fleckeisens Jahrbb. LXXVII. S. 109 f.

123) [S. 361.] Vgl. François Lenormant in der Revue archéologique v. 1867. p. 116 sqq., woselbst auch das im Text erwähnte weibliche Köpfchen pl. XV. abgebildet ist.

124) [S. 362.] Über das Datum vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 283 f. und eine Abhandlung von Rathgeber in der Arch. Zeitung von 1856. S. 244 ff.

125) [S. 363.] Rathgebers Anordnung a. a. O. S. 250 ist bares Phantasiegebilde ohne einen Schatten von Gewähr. Wozu dergleichen Spielereien?

126) [S. 263.] Drei bedeutende Künstler, Hypatodoros und Aristogeiton von Theben und Damophon von Messene, welche Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 293 ff. und S. 287 ff., als in diese Periode gehörend, behandelt, fallen chronologisch der folgenden zu, und da dieselben mit den Schulen dieser Zeit in keinem sichtbaren oder verbürgten Zusammenhang stehn, wie der jüngere Polyklet oder wie Antiphanes mit der Schule Polyklets, so haben wir weder Recht noch Veranlassung sie zu dieser Periode zu ziehn. Stellt sich in ihren Werken das Grundprincip der Periode dar, von der wir jetzt handeln, so ist dies Conserviren des Geistes einer älteren Entwickelung in einer im Übrigen andere Bahnen betretenden jüngeren Zeit eine Thatsache, deren ganze Bedeutsamkeit wir sorgfältig zu wahren haben, anstatt dieselbe durch eine Behandlung wie die Brunns zu verwischen.

127) [S. 364.] Abgeb. b. Stuart u. Revett, Antiquities of Athens III. ch. 9. pl. 1 u. 6 ff., vgl. Urlichs, Skopas' Leben und Werke S, 4.

128) [S. 365.] Abgebildet sind die Fragmente dieser Reliefe vollständig im 1. Bande des großen Werkes der Expédition scientifique de la Morée pl. 74—78, vergl. auch Clarac, Musée des sculptures vol. 2, pl. 195 B, und für die wichtigsten Stücke Müllers Denkmäler d. a. Kunst 1, Taf. 30. Die eindringlichste Besprechung dieser kostbaren Reste ist von Welcker im Rhein. Mus. 1833, S. 503 ff. und hinter seinem Katalog des Gypsmuseums in Bonn, 2. Ausg., S. 151 ff. Neuerdings vgl. auch Friederichs, Bausteine S, 130 ff., wo einige nicht unwesentliche Irrthümer Welckers berichtigt sind.

129) [S. 365.] In unserem Texte des Pausanias sind nur 11 Gegenstände angegeben, was jedoch, wie Welcker bemerkt, entweder auf Flüchtigkeit des Schriftstellers oder auf einer Zerstörung seines Textes beruht.

130) [S. 366.] Außer anderen von Welcker a. a. O. hiefür geltend gemachten Gründen spricht, wie mir scheint, entscheidend dafür die Zahl $12 = 2 \times 6$, denn der Tempel war hexastylos peripteros, hatte also im äußeren Säulenfriese an den Schmalseiten je zehn Metopen, zwischen den Anten des Pronaos dagegen je sechs. Wenn Friedrichs Bausteine S. 133 dem widerspricht und meint, aus den Worten des Pausanias ergebe sich, daß er mit den Thüren, über denen er die Bildwerke sah, diejenigen meint, mit denen das Peristyl geschlossen war, so kann ich ihm nicht beistimmen, und habe meine Gründe in m. kunstgeschichtl. Miscellen Nr, 12 in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1868. S. 135 f. näher dargelegt.

131) [S. 368.] Dies nahm O. Müller an in der Hallischen Litteraturzeitung v. 1835. S. 233, doch erklärt sich auch Welcker dagegen.

132) [S. 369.] Über den Tempel von Phigalia vergl. besonders E. Curtius: Peloponnesos 1. S. 317 ff.

133) [S. 371.] Da die Platten auf den beiden Tafeln 73 u. 74 in irgend einer Abfolge gegeben werden mußten, die Stackelberg'sche nicht beibehalten werden konnte und auch die von Ivanoff vorgeschlagene in manchen Theilen nicht genügte (s. auch Friederichs Bausteine S. 181), so war ich in die Nothwendigkeit versetzt, eine neue Anordnung zu versuchen, bei welcher die Rücksicht auf möglichst große Abwechselung der Motive und auf ein möglichst gutes Aneinanderschließen der einzelnen Platten maßgebend war. Im Einzelnen kann ich meine Anordnung hier ohne Weitläufigkeit nicht motiviren, daß sie wohl überlegt sei wird derjenige finden, der sie genau zu prüfen sich die Mühe giebt, daß sie nicht möglicherweise durch eine bessere ersetzt werden könnte bin ich weit entfernt zu behaupten. Mit den Buchstaben A—D sind die Seiten des Tempels bezeichnet, A ist die Langseite links vom Eintretenden. Da unter den Platten selbst die Stackelberg'sche (St.) so gut wie die Ivanoff'sche (I.)

Nummernabfolge gegeben ist, ist eine vergleichende Übersicht der drei verschiedenen Anordnungen hier entbehrlich.

134) [S. 375.] Curtius, Peloponnesos 1, S. 330 „und wenn sich das Material, das Stackelberg für parisch hielt, als pentelischer Stein erweisen sollte, so würde man mit großer Wahrscheinlichkeit daraus schließen, daß die Reliefs selbst fertig aus den attischen Künstlerwerkstätten hieher gebracht sind“ Warum? der pentelische Stein war durch Phidias und die Seinen als architektonisches Sculpturmaterial in Schwang gekommen, die attischen Brüche waren in lebhaftem Betrieb, warum sollten sich die Phigalier, die daheim keinen Marmor hatten, nach dem entfernteren Paros wenden? So hat z. B. auch Damophon von Messene in attischem Marmor wie in parischem gearbeitet, s. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 287 ff., 302. Aus dem Material folgt also für den Ort, wo die Reliefe gearbeitet wurden, an sich gewiß Nichts.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ZWEITER BAND

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER UND JUL. KOCH
GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1870

INHALTSÜBERSICHT.

Verzeichniss der Abbildungen.

VIERTES BUCH.

DIE ZWEITE BLÜTHEZEIT DER KUNST.

Von um Ol. 95. bis um Ol. 120.

EINLEITUNG.

Der peloponnesische Krieg, der größte, welchen Griechenland bis dahin erlebt hatte, mit dem höchsten Aufwande der Mittel und Kräfte aller Betheiligten und mit wechselndem Glück der beiden feindlichen Parteien, in welche er Hellas zerspaltete, durch fast dreißig Jahre geführt, um mit Athens Unterliegen gegen Sparta zu endigen, hat das griechische Volk in seinem innersten Wesen erschüttert und erscheint theils durch die Wechselfälle seines Verlaufs, theils durch seinen endlichen Ausgang und durch dessen nähere und entferntere Folgen in der Politik wie in der Litteratur, im geistigen wie im sittlichen Leben als einer der bedeutungsvollsten und merkwürdigsten Abschnitte im Leben der griechischen Nation; er schließt eine ältere Periode der nationalen Größe, Blüthe und Kraft und eröffnet eine jüngere Zeit, welche die Keime des Verfalls im Schooße trug, und im Anfange langsam, dann immer schneller dem Untergange der nationalen Selbständigkeit entgegen führte. Dies ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob die jetzt zu betrachtende Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und der Unterwerfung der griechischen Republiken unter das makedonische Königthum eine im Vergleiche mit der vorhergegangenen schlechthin gesunkene, als ob sie eine entartete, beklagenswerthe und unerfreuliche gewesen wäre; das ist, so vielfach es in Hinsicht auf die eine oder die andere Seite der Culturentwickelung behauptet worden, so wenig der Fall, daß man vielmehr sagen muß, diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes mannigfach erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime sprießen und zu glänzenden Blüthen sich entfalten lassen, welche in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen.

Die neue Zeit ist keine Zeit des Verfalls, sondern eine Zeit der Entwickelung. Aber freilich war diese Entwickelung nur auf einem gefahrvollen Wege möglich. Die alte Zeit hatte den Menschen wesentlich als Bürger, als Glied des Staates, als Theil des Ganzen aufgefaßt, sie hatte ihm in diesem Ganzen seine Stelle angewiesen, von der aus er, der Gesammtheit untergeordnet, für die Gesammtheit wirkte, sie hatte durch Erziehung der Jugend, durch Entwickelung des Begriffs

der Mannespflicht und der Bürgertugend sorgfältig im Menschen die Kräfte gepflegt, die zur Förderung des Ganzen dienten, aber sie hatte diesen Kräften eine eben so entschiedene Grenze der Entwickelung vorgezeichnet und mit ängstlicher Eifersucht darüber gewacht, daß auch das Genie diese Grenze nicht durchbräche. Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine größere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat noch haben konnte, als diejenige der Persersiege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat. „Die Norm jeder wirksamen Production, sagt Bernhardy (Gr. L. G. 1, 326), ruhte fortan im Interesse und in der Subjectivität, wogegen die strenge gemessene Form zurücktrat"; wohl ist es daher so wahr wie begreiflich, daß in allen Angelegenheiten, in denen eben nur diese strenge gemessene Form Großes zu leisten vermag, die neue Zeit hinter der vergangenen Epoche zurücksteht, wohl ist es erklärlich, daß Männer, welche mit ihrem ganzen Bewußtsein in der früheren Periode wurzelten, wie Thukydides und Aristophanes, auf die letzte Vergangenheit nicht allein wie auf die gute alte Zeit, sondern wie auf eine unwiederbringlich verlorene Herrlichkeit zurückblicken, allerdings muß anerkannt werden, daß, und zwar in ganz besonderem Maße in Athen, welches in der Perserzeit an Hellas' Spitze gestanden hatte, in der Politik die weitschauende und sichere Leitung des Themistokles und Perikles den Platz am Steuer der immer zügelloser werdenden Demogogie des Kleon und Seinesgleichen überlassen hatte, welche mit aller Kühnheit und Gewandtheit doch Nichts mehr vermochte, als das Staatsschiff an einer Klippe nach der anderen vorbeizulenken, daß das Rechtsleben durch die wechselnden Launen des souveränen Demos in seinen Grundlagen erschüttert, das Rechtsbewußtsein von der ätzenden Sophistik zerfressen wurde, daß die heiligen Bande des Familienlebens in dem wachsenden Verkehr mit den Hetären sich lockerten, die Sitten unter Üppigkeit, Prunksucht, Leichtsinn und Leidenschaftlichkeit krankten, daß eine gefährliche Halbcultur mit ihrer Seichtheit und Blasirtheit die Massen ergriff, und die schlichtgläubige Religiosität der Väter der Zweifelsucht, dem Unglauben, ja dem Spotte zu weichen begann; wohl muß zugestanden werden, daß durch solche Einflüsse alles künstlerische Schaffen von der Bahn der früheren Erhabenheit und Großartigkeit herabgedrängt wurde, daß im Drama der aeschyleïsche Kothurn und das sophokleïsche Maß durch die flackernde Leidenschaftlichkeit des euripideïschen Pathos beseitigt wurde, daß an die Stelle der Strenge und des Ernstes der älteren Compositionsweise Zerfahrenheit und Zerflossenheit trat; aber dennoch und trotz dem Allen hat diese Zeit auch in der Litteratur Unvergängliches hervorgebracht, und die alle Leidenschaften des menschlichen Gemüths umspannende Tragik des Euripides, der Humor des Aristophanes, die tiefblickende Geschichtschreibung des Thukydides und die Philosophie des Sokrates und Platon sind die Früchte dieser Zeit, die nur von ihr gereift werden konnten.

Wenden wir uns nun insbesondere der Bildkunst zu, um uns im Allgemeinen zu vergegenwärtigen, in welcher Art die Einflüsse der so eben charakterisirten Zeit auf dieselbe eingewirkt haben, so werden wir die bedeutendsten Veränderungen in der Kunst Athens wahrnehmen. Die Gründe hiefür sind naheliegend genug.

Argos, neben Athen in der vorigen Periode Hauptmittelpunkt des künstlerischen Schaffens und Treibens, ist von den politischen Kämpfen und Stürmen des peloponnesischen Krieges verhältnißmäßig weniger berührt worden, grade so wie es an den Barbarenkriegen einen relativ nur untergeordneten Antheil genommen hat, Argos war in politischer Beziehung nie ein Mittelpunkt und eine Hauptstadt. Die argivische Kunst hat demgemäß auch mit dem öffentlichen Leben zu keiner Zeit einen so unmittelbaren Zusammenhang gehabt, wie die attische, und gleichwie in der Einleitung zum dritten Buche dieser Darstellung hervorgehoben werden durfte, daß die argivische Kunst durch den großen politischen und nationalen Aufschwung nach den Siegen über die Perser nur verhältnißmäßig geringe Einflüsse erfahren habe, weil sie mehr eine private als eine öffentliche war, so ist hier darauf aufmerksam zu machen, daß sie aus demselben Grunde auch von den Umwandlungen im öffentlichen Leben durch den peloponnesischen Krieg nur in ganz oberflächlicher Weise verändert worden ist. Die argivische Kunst erfuhr, und zwar ganz besonders in ihrem Hauptvertreter in dieser Epoche, in Lysippos, die ersten mächtigen Einflüsse des politischen Lebens durch die makedonische Königsherrschaft, der sie, in gewissem Sinne wenigstens und in höherem Grade als die attische Kunst dienstbar wurde. Die attische Kunst der vorigen Periode dagegen wurzelt fast durchaus im politischen und öffentlichen Leben, der nationale Aufschwung in den Perserkriegen hebt sie aus einer verhältnißmäßig untergeordneten Stellung an die Spitze des gesammten griechischen Kunstlebens, Athens politische Machtstellung und Größe fördert sie in ihrem erhabenen Aufschwunge, Athens gewaltiges und stolzes politisches Bewußtsein bietet ihr in massenhaften und prachtvollen monumentalen Aufgaben ein Feld des Schaffens und Wirkens, das günstiger und fruchtbarer gar nicht gedacht werden kann. So wie aber Athen in der vorigen Periode an der Spitze der politischen und nationalen Bewegung gestanden hatte, so wurde es auch durch die Wechselfälle des griechischen Bürgerkrieges am meisten in Anspruch genommen, von den Schlägen dieses Kampfes am härtesten getroffen. Seine Macht wurde gebrochen, sein nationaler Reichthum durch die unmäßigen Kosten des Krieges erschöpft, die Blüthe seiner Bürgerschaft durch Schwert und Krankheit dahingerafft. So wurde der attischen Kunst der Boden entzogen, auf dem sie groß geworden war, so begannen ihr die Bedingungen zu fehlen, unter welchen sie sich über die Kunst des übrigen Griechenlands siegreich erhoben hatte. Schwere Zeitläufte, wie sie Athen erlebte, nöthigen die Staaten zunächst das praktisch Nützliche in's Auge zu fassen, und von einer großen öffentlichen Förderung der Kunst kann in ihnen nicht die Rede sein. Demgemäß tritt die Kunst in Athen aus dem öffentlichen in das private Leben zurück, wo noch weder der Sinn für ihre Schöpfungen erloschen noch die Mittel zu ihrer Förderung verschwunden waren. Es versteht sich aber von selbst, daß die Aufgaben, welche Privatleute den Künstlern stellen konnten, weder äußerlich noch innerlich an Großartigkeit mit denen sich zu messen vermochten, welche der Staat in der Blüthe seiner Entwickelung geboten hatte.

Allerdings hat nun mit diesem Zurücktreten der öffentlichen Kunst in Athen die öffentliche Kunst im übrigen Griechenland noch keineswegs ihr Ende erreicht. Dies ist so wenig der Fall, daß, wo immer ein Staat zu einer, wenngleich nur vorübergehenden politischen Blüthe gelangte, wie Theben durch Epameinondas

oder wie Arkadien und Messene durch Thebens Bundesgenossenschaft, sofort auch eine Blüthe der öffentlichen und monumentalen Kunst sich entfaltete. Aber, wenngleich der Kunst hiedurch der günstigte Boden zu großen Schöpfungen gewahrt blieb, wenngleich neben den Künstlern der erwähnten Staaten auch den bedeutendsten Meistern Attikas in der Fremde die Gelegenheit zur Entfaltung ihres Genius im Sinne und Geiste der vergangenen Epoche, namentlich auf dem Gebiete der religiösen Kunst geboten wurde, doch kann weder das in dieser Zeit im Monumentalen Geleistete und Geschaffene sich mit dem vergleichen, was in Athen und im übrigen Griechenland in der vorigen Epoche geschaffen und geleistet wurde, noch auch konnten die Meister ihre Fähigkeiten so sicher und so ausschließlich diesen monumentalen Aufgaben zuwenden, sondern sie mußten es als eine Gunst des Schicksals betrachten, wenn sie zu dergleichen Aufgaben berufen wurden.

So mächtig aber auch immer die Einflüsse dieser veränderten Stellung des Lebens zur bildenden Kunst auf die letztere sein mochten, so gewiß man auf dieselben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Veränderungen sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in deren Auffassung und Darstellung zurückführen darf, so wenig würde man im Stande sein, alle Unterschiede der beiden Perioden aus dieser einen Quelle abzuleiten. Wenigstens eben so mächtig wie die berührten äußeren Verhältnisse wirkte der verschiedene Geist der neuen Zeit, wie er eingangs charakterisirt wurde, auf die Stellung und Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst ein, wofür ein deutlicher Beweis darin liegt, daß auch die öffentlichen Arbeiten dieser Zeit, daß namentlich die religiösen Monumente, die zahlreichen Tempelbilder, welche aus den Werkstätten der Meister unserer Epoche hervorgingen, mehr oder weniger den Stempel aller geistigen Production dieser Zeit an sich tragen. Hatten Phidias und die Seinen und alle anderen Künstler der vergangenen Zeit, die sich mit hochidealen Gegenständen befaßten, in denselben den nur je nach Ort und örtlichem Cultus modificirten Ausdruck des tiefinnerlichsten religiösen Bewußtsein des Volkes zu schaffen gestrebt, und in den einzelnen Göttergestalten Werke zu bilden verstanden, die das Göttliche, die Gottheit schlechthin zum innersten Kern ihres Wesens hatten, und dieses eine Göttliche gleichsam nur in verschieden gebrochenem Lichte zeigten, so griffen die jüngeren Meister, die wir demnächst kennen lernen werden, vielmehr recht eigentlich in die bunte Mythenwelt des griechischen Pantheon hinein, und schufen Werke, die ungleich überwiegender den Geist des Polytheismus spiegeln, ungleich mehr die göttliche Individualität in ihrer mythologischen und poetischen Sonderexistenz darstellen, und die an dem allgemeinen Göttlichen so viel geringeren Antheil haben, daß es u n s e r e n Blicken nicht selten ganz verschwindet. Wie sehr diese Thatsache eine Folge der schon im Nachworte zum ersten Bande hervorgehobenen subjectiven Richtung der gegenwärtigen Zeit ist, braucht eben so wenig weit ausgeführt zu werden, wie es nöthig erscheint, hier in mehr als allgemeiner Weise darauf hinzudeuten, in wie ausgezeichnetem Maße durch diesen Götterindividualismus der Kreis der Idealbildungen erweitert wurde. Und wirklich ist die Zahl der von der früheren Periode in kanonischer Weise vollendeten Göttergestalten verglichen mit derjenigen, welche dieser Zeit ihre Entstehung verdanken, eine sehr beschränkte, eine grade so beschränkte wie diejenige der griechischen

Gottheiten, welche sich aus mythologischen und poetischen Keimen bis zur wahren Gottähnlichkeit zu erheben vermochten. Die unerreichten Muster und Vorbilder der künstlerischen Darstellung erhabener Ideen verdanken wir der Zeit des Phidias; die Periode, die jetzt geschildert werden soll, fügte das ganze heitere Göttergewimmel hinzu, welches nur durch seine unendliche Schönheit und durch seinen nie alternden Reiz unsterblich ist.

Schon diese wenigen und flüchtigen Andeutungen, die im Folgenden ihre weitere Ausführung und Begründung finden sollen, werden genügen, um es zu rechtfertigen, daß die zu schildernde Periode die zweite Blüthezeit der Kunst genannt worden ist, und um zu bezeichnen, in welchem Sinne diese Benennung zu verstehn sei. Es sind schon im Schlußworte des ersten Bandes die innerlichen Gründe angegeben, nach denen dieselbe als getrennt von der vorigen Epoche, als ein Ganzes für sich mit eigenem Schwerpunkte der Production behandelt werden muß; es ist unnöthig auf diese Gründe abermals zurückzukommen, und es genügt, darauf hinzuweisen, daß auch rein chronologisch betrachtet und in Rücksicht auf den äußeren Entwickelungsgang die Kunst dieser Periode in ihrem Anfangspunkte von der vorigen bestimmt geschieden ist. Denn während die Kunst des Phidias und des Polyklet und die ihrer Schüler und Genossen in der ersten Hälfte der 90er Olympiaden, wenn wir von einer in der Schule des Polyklet fortwirkenden Überlieferung absehn, fast vollständig sich auslebt, beginnt die neue Blüthe mehr als ein Menschenalter, ja fast zwei Menschenalter nach dem Tode der großen Meister von Athen und Argos, und, während wir von Phidias und Myron nur Schüler, nicht aber Schüler dieser ihrer unmittelbaren Nachfolger, von Polyklet allerdings auch einige Nachfolger in der zweiten Generation kennen, steht weder die attische Kunst noch diejenige von Sikyon-Argos, welche den Charakter dieser Periode bestimmt, auf irgend einem Punkte in einem directen Schulzusammenhange mit den großen Meistern der vorigen Periode, so sehr sie auch auf dem einen wie auf dem anderen Punkte an die Leistungen der älteren Meister anknüpft, und so treulich sie auch die Überlieferungen der letzten Vergangenheit zu bewahren weiß. Das Ende dieser Periode aber wird durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft bezeichnet. Alexanders Herrschaft über Griechenland hat allerdings auf die Kunst bei weitem nicht einen so tiefgreifenden Einfluß ausgeübt, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein möchte; gewisse neue Impulse sind freilich nicht zu verkennen, im Allgemeinen aber erfuhr die Kunst durch Alexander mehr Hemmung als Förderung. Vergißt man nicht, wie unruhig bewegt Alexanders kurze Regierung war und bis in welche Kreise hinaus seine Thätigkeit drang, erwägt man, daß Kriegen, großen Feldzügen, weitaussehenden politischen Unternehmungen grade das abgeht, was die Kunst bedarf, Ruhe nämlich und Behagen in errungenen sicheren Zuständen, so wird man die Thatsache, daß die makedonische Weltmonarchie wohl die bisherige Kunstblüthe erdrücken, nicht aber eine neue hervorrufen konnte, leicht erklärlich finden. Auch die vielfachen inneren Kämpfe, welche die Nachfolger des großen Eroberers gegen einander führten, und welche Griechenland im Zustande der steten Aufregung und Zerrissenheit erhielten, boten nicht Raum zu besonderer Pflege der Kunst, und es steht fest, daß eben diese Kämpfe der Kunst in ihren bisherigen Hauptsitzen bis auf ein verhältnißmäßig unbedeutendes Nachleben ein Ende machten. Bedeutungs-

voll fördernd wirkten auf die Kunst erst die befestigten Monarchieen einiger Diadochen Alexanders, welche die Keime zeitigten, die Alexanders Zeit gepflanzt hatte. Je sichtbarer aber diese Nachblüthe der Kunst von der früheren Entwickelung fast auf allen Punkten getrennt ist, desto größere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem manche allgemeine Betrachtung über den Entwickelungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexanders Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches verspart bleibt, sollen hier zunächst die Thatsachen, welche jene Betrachtungen hervorrufen, im Einzelnen geschildert werden. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwickelung der Kunst des einen und des anderen Ortes nöthigt dazu, die Theilung, welche dem dritten Buche zum Grunde gelegt wurde, auch für dies vierte beizubehalten; demgemäß gilt die

ERSTE ABTHEILUNG
DER ATTISCHEN KUNST.

ERSTES CAPITEL.
Die Vorläufer der Hauptmeister.

Vor den großen Häuptern der jüngeren attischen Schule, Skopas und Praxiteles, sind einige Künstler zu behandeln, von denen namentlich einer, Kephisodotos durch neuere Entdeckungen eine hervorragende Bedeutung erlangt hat.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372—368) datirt, während er den anderen unter Ol. 121 (296—292) anführt. Den letzteren kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem ersteren hat es Brunn (Künstlergeschichte I, S. 370) durchaus wahrscheinlich gemacht, daß er desselben großen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und daß das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in Ol. 96. 4 (392) angesetzt werden darf. Diesen älteren Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, was sowohl durch den Namen an sich als dadurch bestätigt wird, daß Phokions erste Gemahlin seine Schwester war, denn als solche mußte sie attische Bürgerin sein. Möglich ist es weiter, daß diese Künstlerfamilie auch mit Alkamenes im verwandtschaftlichen Zusammenhange steht, denn, wenn Pausanias (8, 9, 1) von einem Werke des Praxiteles sagt, der Meister habe es im dritten Geschlechte nach Alkamenes gearbeitet, so kann sich diese an sich ganz unmotivirt scheinende Angabe auf eine Geschlechtsabfolge innerhalb einer Familie beziehn, sie kann freilich eben so wohl, und so faßt sie Brunn (a. a. O. S. 336), von einem Schulzusammenhange

und von geistiger Verwandtschaft allein verstanden werden und würde uns in diesem Falle noch interessanter sein, als im ersteren. Denn dann hätten wir auch nach einem antiken Schriftzeugniß in Kephisodotos dem älteren einen Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Kunst, als welcher er sich in seinen Werken, namentlich in einem in einer sicheren Nachbildung erhaltenen, zu erkennen giebt.

Freilich kennen wir die meisten dieser Werke nur dem Namen nach, indem selbst diejenigen, welche die Alten als vorzüglich preisen, uns nicht näher beschrieben werden. Doch spricht schon dem Gegenstande nach zunächst aus einer Gruppe des zwischen der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira (Retterin) thronenden Zeus Soter, welche Kephisodotos zusammen mit seinem Landsmanne Xenophon für Megalopolis arbeitete, eher der Geist der älteren als der jüngeren Periode. Nächst ihr wird man vorzügliche Erzstatuen eines stehenden Zeus mit Scepter und Nike und einer Athene mit dem Speer, welche nebst einem als bewunderungswürdig gepriesenen Altar (mit Reliefen) im Temenos des Zeus Soter und der Athene Soteira im Peiraeeus standen und wahrscheinlich zu den frühesten Werken des Kephisodotos gehören, als Vertreter einer älteren Richtung des Künstlers ansprechen dürfen. Ein stehender Zeus mit Scepter und Nike, gänzlich unbekleidet, bildet den Typus des achaeischen Bundesgeldes, und dieselbe würde- und doch schwungvoll componirte Figur kehrt nicht selten und in sehr schönen Exemplaren in erhaltenen Erzstatuetten wieder; möglicherweise geht sie auf das Werk des Kephisodotos zurück. Andere Arbeiten desselben Meisters tragen mehr den Charakter der jüngeren Periode; so ein Hermes, welcher das Dionysoskind im Arme trägt, ein Gegenstand, den wir auch unter den Werken des Praxiteles kennen und den man in mehrfach wiederholten Reliefdarstellungen [1]) wiederfindet. Allerdings können diese auf eine statuarische Composition nicht zurückgeführt werden, da sie die Nymphe, der Hermes das Kind zuträgt, zur Voraussetzung haben und ganz und gar für Relief gedacht sind; es fehlt aber auch ein erhaltener statuarischer Typus dieses Gegenstandes nicht.

Im Garten Boboli in Florenz und zwar in derselben hinter dem Palaste nach Westen hinabführenden Allée, in welcher sich die Widerholungen der Tyrannenmörder (I. S. 116) befinden, steht eine freilich stark restaurirte, in ihrer Bedeutung jedoch vollkommen sichere Gruppe des Hermes mit dem Dionysoskinde im rechten Arm, von der sich allerdings nicht beweisen läßt, daß sie auf die Composition des Kephisodotos oder etwa auf diejenige des Praxiteles zurückgehe, die aber, wenn man die gleich zu erwähnende Eirene mit dem Plutoskinde vergleicht, als ein Werk des Kephisodotos wenigstens nicht unwahrscheinlich ist. Der jugendlich, nicht mehr wie in der älteren Kunst (mit der fraglichen Ausnahme des Parthenonfrieses I. S. 304) bärtig dargestellte Gott ist bekleidet nur mit einer Chlamys, welche in ziemlich reichen Bogenfalten seine Brust und den linken Oberarm bedeckt. In der gesenkten linken Hand scheint er das (jetzt ergänzte) Kerykeion gehalten zu haben, während das Knäbchen, von dem nur das linke Füßchen, welches es gegen den Leib des Trägers über der Hüfte setzt und vielleicht das linke Händchen echt ist, mit dem es die Falten der Chlamys auf der Brust berührt, — wir können nicht sagen wie — auf dem rechten Arme des Gottes getragen wurde. Der Kopf des Hermes mit Flügelchen im Haare ist verdächtig, die Beine

vom halben Oberschenkel abwärts desgleichen, und ergänzt ist der stützende Baumstamm, welcher dem in Erz ausgeführten Original gefehlt haben muß. Die Arbeit ist römisch und von geringem Werthe; der Erfindung aber fehlt es weder an Würde noch an Anmuth, noch endlich an jener Geschlossenheit, welche sie werth erscheinen läßt, auf das Vorbild eines bedeutenden Meisters zurückzugehn.

Wie in dieser Gruppe spricht sich das Princip der neueren Periode auch in zweien auf dem Helikon aufgestellten Gruppen der unseres Wissens hier zum ersten Male in der Neunzahl gebildeten Musen aus, deren erstere von Kephisodotos allein gearbeitet war, während er sich in die zweite mit zwei anderen Künstlern, Strongylion (I. S. 334) und einem sonst unbekannten Olympiosthenes getheilt hatte. Es ist freilich unerweisbar, daß das Ideal der neun Musen, dessen Typus trotz mannigfachen Variationen in den erhaltenen Exemplaren auf ein gemeinsames Original hinweist, von Kephisodotos und seinen Genossen geschaffen und zu kanonischer Geltung gebracht sei; allein auch abgesehn von eben diesem Idealtypus, der sehr bestimmt auf eine Entstehung im vierten Jahrhundert hinweist, entspricht die Wahl des Gegenstandes an sich nicht dem Geiste der Periode des Phidias, sondern erinnert lebhaft an das was die jüngere Zeit anstrebte, als deren Eröffner also auch in dieser Arbeit Kephisodotos erscheint.

Weitaus am genauesten aber vermögen wir den Kephisodotos in seiner Stellung auf der Grenze zweier Zeitalter zu beurteilen aus einem Werke, das freilich nicht als das von ihm geschaffene Original gelten kann, welches aber ohne allen Zweifel die vortreffliche Copie eines solchen ist, der fälschlich so genannten Leukothea in der Glyptothek in München (Fig. 76), die von Brunn [2]) als Eirene (die Göttin des Friedens) mit dem Kinde Plutos (Reichthum) namentlich mit Hilfe einer die Gruppe wiederholenden athenischen Münze, deren besser als früher bekannte erhaltenes Exemplar (Fig. 76a) sich ebenfalls in München befindet, eben so sicher wie sinnvoll erwiesen worden ist.

Das Original des Kephisodotos, welches sich wahrscheinlich auf den von Timotheos, Konons Sohne nach der Schlacht bei Leukas Ol. 101. 2 (375) in Athen neu gestiftete Cult der Göttin Eirene bezog, welche durch eben diesen Cult aus der Geltung einer allegorischen in diejenige einer göttlichen Person erhoben wurde, stand in Athen bei dem Tholos der Eponymen, wie es scheint im Freien auf der Agora und wird deshalb eher als Erz- denn als Marmorwerk aufzufassen sein [3]). Das münchener Exemplar ist von attischem Marmor; ergänzt ist an ihm der rechte Arm der Göttin, ihre linke Hand mit dem Kruge und dem diesen ebenfalls haltenden Arme des Knaben, sowie dessen rechter Arm, während sein Kopf antik sein soll, aber freilich zu dem Körper nicht gehört. Die Ergänzungen sind im Allgemeinen was die Bewegungsmotive anlangt, ohne Zweifel gelungen, nur sollte die rechte Hand der Göttin um das Scepter geschlossen sein, welches ihr in der Zeichnung (und in dem dieser zum Grunde liegenden Abguß in Leipzig) nach Maßgabe der Münze beigegeben ist, mit der linken aber hielt sie nach Ausweis derselben Münze das Ende des Füllhorns, welches der Knabe Plutos als sein charakteristisches Attribut mit dem linken Arme umfaßt hatte, während er die rechte Hand in kindlicher Freundlichkeit dem ihm sanft zugeneigten Antlitz der mütterlichen Pflegerin, wie um dieselbe kosend zu berühren, entgegenstreckte.



Fig. 76. Eirene mit dem Plutoskinde, Gruppe in München nach Kephisodotos d. ä.

Die Innigkeit und milde Wärme, mit welcher in dieser Composition das zarte Verhältniß zwischen der mütterlichen Pflegerin und dem Kinde ausgedrückt ist, entspricht durchaus dem Kunstprincip der neuen Periode, in der wir in mehr als einem Werke des Skopas und Praxiteles ganz ähnliche Vorwürfe behandelt finden werden; andererseits weist der hohe Ernst der Auffassung, welche alles Genrehafte und Spielende vermeidet, die Gemessenheit und Abgewogenheit des Vortrags, welcher sich streng in den Grenzen des specifisch Plastischen, ja Monumentalen hält, auf die vergangene Periode des hohen Stils zurück oder zeigt das Fortleben seiner Überlieferung. Und Ähnliches gilt von der Behandlung der Formen des Nackten und der Gewandung bis in's Einzelne, in der sich Strenge und Zartheit, Würde und Anmuth in der glücklichsten Weise die Wage halten, während das muttermilde, fast madonnenhafte Haupt der Göttin mit seinen in weichen Ringen auf die Schultern herabfallenden Locken mit höchster Schönheit eine wahrhaft wunderbare Keuschheit und Reinheit verbindet und das ganze Werk einen Geist religiöser Weihe athmet, der in Verbindung mit dem Echtmenschlichen der Situation denjenigen, der sich dem Eindruck hingiebt, mit sanften Schauern frommer Rührung erfüllt.

In seinen bisher genannten Werken finden wir Kephisodotos auf dem Idealgebiete thätig; ob er dasselbe in einem „Redner mit erhobener Hand, dessen Person ungewiß ist“ verlassen und mit dem der Porträtbildnerei vertauscht hat, wie nicht unwahrscheinlich ist, muß dahinstehn; die wohl ausgesprochene Ansicht, daß der s. g. Germanicus des Kleomenes (s. unten) auf das Vorbild eben dieses Redners von Kephisodotos zurückgehe, ist deswegen nicht wahrscheinlich, weil diese Statue mit römischem Porträtkopf augenscheinlich aus dem in Statuen uns erhaltenen Typus des Hermes Logios (des rednerischen) entwickelt oder vielmehr aus demselben einfach übertragen ist. In jedem Falle erscheint uns Kephisodotos als ein Meister, welcher dem hohen Geiste aller recht eigentlich attischen Kunst getreu, der rechte Mann war, um diesen Geist unverfälscht auf seinen großen Sohn Praxiteles zu vererben.

Die nächst Kephisodotos dieser Übergangsperiode angehörenden Künstler können, da wir bisher von ihren Werken nur die Namen kennen, nur kurz berührt werden. Der als Mitarbeiter des Kephisodotos an zwei Werken bereits erwähnte Xenophon hat außerdem in einer Gruppe der Tyche mit dem Plutoskinde in Theben, bei der ihm wiederum der Thebaner Kallistonikos zur Hand ging, ein der Eirene des Kephisodotos ganz verwandtes Thema behandelt, während von dem Athener Eukleides außer einem thronenden Tempelbilde des Zeus in Aegeira in Achaia Statuen des Dionysos, der Aphrodite und der Demeter bekannt sind, welche in der nach einer Zerstörung durch Erdbeben Ol. 101. 4 (372) wieder erbauten Stadt Bura in derselben Landschaft standen. Daß der wohl ohne Zweifel jugendlich aufgefaßte Dionysos und die Aphrodite unbekleidet gebildet waren, zeigt den Geist der neuen Periode. Ob eine berühmte Hermaphroditenstatue einem in dieser Zeit (Ol. 102) lebenden athenische Künstler Polykles, von dem wir außerdem ein Porträt des Alkibiades kennen, oder einem jüngeren Namensgenossen gehört, ist wenigstens nicht sicher; diese Statue aber als kanonisches Vorbild der Hermaphroditenbildung überhaupt zu betrachten und darauf weiter gehende

Schlüsse über den Kunstcharakter des Polykles und seiner Zeit zu gründen ist in keinem Falle gerechtfertigt.

ZWEITES CAPITEL.

Skopas [4]).

Als das eine der beiden Häupter der jüngeren attischen Schule ist ein Künstler zu nennen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich ist es sicher, daß er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt habe; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros [5]), der in der 94. Olympiade (um 400) als Erzgießer eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Aegospotamoi in Amyklae aufgestelltes Weihgeschenk (s. I. S. 341) arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist zweifelhaft, möglich, daß auf dasselbe seine Erwähnung bei Plinius unter den Künstlern der 90. Olympiade bezogen werden kann, ein Datum, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich ganz gewiß nicht beziehn läßt, da es feststeht, daß der Meister nach Ol. 106. 4 (352) oder 107. 2 (350) am Mausoleum in Halikarnassos thätig war, was, wenn wir seine Geburt in die 90. Ol. (420—416) ansetzen, ohnehin schon an das Ende der 60er oder in den Anfang der 70er Jahre seines Lebens fallen würde. Das früheste sichere Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist nach Ol. 96. 2 (394), in welchem Jahre der Tempel der Athene Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, vielleicht erst einige Jahre später, leitete. Dieser Bau scheint den Künstler längere Zeit in der Peloponnes festgehalten zu haben, und seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios vielleicht zum ersten Male in jugendlichem Alter darstellte [6]), dieselben Gottheiten (nur schwerlich Asklepios wiederum unbärtig), welche in Tegea selbst neben dem alten Tempelbilde der Athene von Endoios (I. S. 114) aufgestellt wurden, ferner das marmorne Tempelbild der Hekate in Argos, dem die ehernen Bilder derselben Göttin von Naukydes und dem jüngeren Polyklet (I. S. 357 f.) gegenüberstanden, eine Marmorstatue des Herakles im Gymnasion zu Sikyon und eine Aphrodite Pandemos in Elis, das einzige Erzwerk von Skopas' Hand, das wir kennen und vielleicht die früheste aller seiner Arbeiten, werden wir in diese erste etwa bis Ol. 100. 3 (377) auszudehnende Periode des künstlerischen Schaffens des Meisters setzen dürfen. Aus der Peloponnes wandte sich Skopas nach Athen, wo er jedenfalls eine Reihe von Jahren gelebt haben muß und mehre seiner bedeutendsten Werke schuf [8]), so namentlich als Ergänzungen zu dem alten Bilde von Kalamis (I. S. 193) zwei Sta-

tuen der Erinnyen in ihrem Heiligthume am Abhange des Areopag, wahrscheinlich eine Kanephore, die später in den Besitz des Pollio Asinius kam, ein echt attischer Gegenstand, eine Herme des Hermes, vielleicht eine später in den servilianischen Gärten in Rom aufgestellte wohl thronende Hestia, umgeben von zwei kunstvoll gearbeiteten Candelabern [9]), von welchen letzteren Pollio Asinius eine Wiederholung besaß, den berühmten ursprünglich im Tempel der Nemesis zu Rhamnus aufgestellt gewesenen [10]) Apollon, den wir unter dem Beinamen des Actius oder Palatinus kennen, weil ihn August nach der Schlacht bei Actium in einen Tempel auf dem Palatin weihte, und die Statue einer rasenden Bakchantin, welche durch eine rhetorische Schilderung des Kallistratos zu den am genauesten bekannten Werken des Meisters gehört. Wie lange Skopas in Athen verweilte, sind wir, wie schon angedeutet, mit Sicherheit zu bestimmen nicht im Stande; Urlichs läßt ihn Ol. 105. 4 (356) also nach einundzwanzigjährigem Aufenthalte sich von Athen wegbegeben und führt ihn nach Theben (wo zwei seiner Werke, eine Athene Pronaia und eine Artemis Eukleia standen) und Megara (wo seine Gruppe des Eros, Himeros und Pothos war). Allein eben so berechtigter Weise kann man annehmen, daß er in Athen selbst für diese Städte thätig war und seine Werke, deren keines seine persönliche Anwesenheit erforderte, nur hinsandte, und ziemlich dasselbe gilt von einer in Samothrake aufgestellten Gruppe (Aphrodite mit Phaëton oder Pothos), während Gründe vorliegen anzunehmen, daß Skopas den letzten Theil seines Lebens in verschiedenen Gegenden Kleinasiens zugebracht hat, wo die Arbeiten am Maussoleum in Halikarnaß ohne Zweifel seine persönliche Anwesenheit erforderten, während unter den Werken seiner Hand in Troas, Ephesos, Pergamos, Bithynien und Kilikien mehre sind, welche auf eine persönliche Anwesenheit schließen lassen oder wenigstens wahrscheinlich der Zeit des Aufenthalts in Halikarnaß zugeschrieben werden können. Jedenfalls bildet die kleinasiatische Thätigkeit die letzte Periode von Skopas' Wirksamkeit und fällt in sein höheres Alter. Ob er endlich nach Athen zurückging und dort oder in Kleinasien begraben ist, wissen wir nicht und ist auch gleichgiltig.

Allerdings hat also Skopas nur einen Theil seines Lebens in Athen zugebracht, jedenfalls aber zunächst die Periode seiner reifsten Mannesblüthe. Denn er kam als fertiger Meister im Beginne seiner vierziger Jahre nach Athen, wo damals Kephisodotos und die neben ihm genannten Künstler, ungefähre Altersgenossen des Skopas, die Hauptvertreter der Kunst waren, während neben ihnen in Praxiteles, Leochares, Timotheos, Bryaxis eine jüngere Generation emporblühte, auf welche Skopas entscheidenden Einfluß gewonnen zu haben scheint. Die drei zuletzt genannten Künstler finden wir als Skopas' Genossen am Maussoleum wieder, an dem nach einer Nachricht auch Praxiteles betheiligt gewesen sein soll; sehn wir aber auch davon ab, so werden wir aus dem Umstande, daß die Alten, wie wir noch genauer sehn werden, bei mehren Werken zweifelten, ob dieselben Skopas oder Praxiteles beizulegen seien, wohl vermuthen dürfen, daß auch Praxiteles sich an des älteren Meisters Vorbild angeschlossen habe, während zugleich diese Übereinstimmung der Arbeiten des Skopas mit denen des Praxiteles, des Hauptvertreters der attischen Kunst der jüngeren Periode zeigt, daß in Skopas' Werken der Geist eben dieser Kunst eminent lebendig gewesen sein muß.

Bevor wir aber diesen Geist der Kunst des Skopas zu erfassen und zu ent-

wickeln versuchen, wird es gelten das im Vorstehenden begonnene Verzeichniß seiner Werke zu vervollständigen und uns von den aus Beschreibungen und Nachbildungen näher bekannten eine möglichst genaue Vorstellung zu erwerben, um unser Urteil auf solider Grundlage zu erbauen. Zu den bedeutenderen Werken des Meisters, die in kleinasiatischen Orten standen, gehört der möglicherweise von Gold und Elfenbein gebildete Apollon Smintheus in Chryse, von dem wir aber nur wissen, daß er den einen Fuß auf die, wahrscheinlich aus einem ummauerten Mauseloch hervorschauende, ihm attributive Maus setzte, kolossal und mit Lorbeer bekränzt war, während wir die Gestalt der Statue nicht mehr nachzuweisen vermögen. Dasselbe gilt von einer Gruppe der Leto mit dem Scepter und der Ortygia, der Amme des Apollon und der Artemis mit diesen göttlichen Kindern auf den Armen, welche im Artemistempel des Hains Ortygia bei Ephesos stand [11]. Vielleicht ist dagegen eine Statue des sitzenden Ares nachweisbar, welche Junius Brutus Gallaecus (um 138—186 v. u. Z.) in einem von ihm am Circus Flaminius erbauten Tempel aufstellte, während Urlichs, allerdings ohne hinlänglichen Beweis, annimmt, sie habe ursprünglich in Pergamos gestanden. Nicht freilich, wie man seither mit seltener Übereinstimmung angenommen hat, in der schönen Gruppe des Ares mit Eros in der Villa Ludovisi dürfen wir glauben eine Copie des skopasischen Ares zu besitzen, denn dagegen sind neuerlich von mehren Seiten überzeugende Gründe aufgestellt worden [12]; wohl aber giebt es in einem von einem Triumphdenkmale Traians stammenden, in den Triumphbogen des Constantin in Rom eingelassenen Medaillonrelief (Fig. 77) eine Darstellung eines sitzenden Ares, welche ganz die Eigenschaften zu haben scheint, die wir für den Ares des Skopas vorauszusetzen berechtigt sind, und die um so eher auf diesen bezogen werden



Fig. 77. Relief vom Triumphbogen Constantins mit einer vermutheten Nachbildung von Skopas' Ares.

darf, je seltener überhaupt sitzende Darstellungen des Kriegsgottes sind [13]). Skopas' Ares war ohne Zweifel ein Tempelbild und als solches erscheint der fragliche Ares des Reliefs eben so gewiß, als solches wird er abgesehn von den über ihm hangenden Guirlanden, welche eine Bekränzung des Tempelhofs andeuten, besonders dadurch bezeichnet, daß im Vordergrunde Traian von Hadrian begleitet auf einem Altar libirend dargestellt ist. Der Ares selbst aber, ausgestattet mit der Lanze in der Rechten und einer ihm zugewandten Nike auf der Linken eignet sich durchaus zur Tempelstatue, und die Lage seiner Glieder, namentlich die Art, wie er erhöht sitzt, läßt auf ein Kolossalbild schließen, während die vollständige Nacktheit der Auffassung der skopasischen Epoche wohl zu entsprechen scheint. Allerdings giebt die Darstellung des Reliefs von der Schönheit der Composition und der Formen wenig wieder, und die einzige vorhandene Abbildung bricht dieser Schönheit noch mehr ab; allein eine Vorstellung von Skopas' Schöpfung kann uns diese Figur immerhin vermitteln, und jedenfalls ist sie im Stande die an die ludovisische Statue geknüpfte, augenscheinlich falsche zu zerstören.

In demselben Tempel in Rom befand sich eine nackte Aphrodite von Skopas' Hand, deren Herkunft wir nicht nachzuweisen vermögen und von der wir (schon nach Plinius' Worten) nur das Eine mit Bestimmtheit sagen können, daß sie zu dem Ares keinerlei weder nähere noch entferntere Beziehung hatte, und daß sie, wenigstens nach Plinius' Urteil, der sie über die knidische Aphrodite des Praxiteles erhebt (nur diesen Sinn kann das Wort „antecedens“ im Zusammenhange haben), von sehr hoher Vorzüglichkeit gewesen sein muß. In dem Eifer, für die vortreffliche Statue der melischen Aphrodite (s. unten) einen der berühmtesten Meister als Urheber zu finden, hat man dieselbe auch auf Skopas und seine in Rede stehende Statue zurückführen wollen, doch ist das Ungerechtfertigte dieses Bestrebens von denen selbst, von denen es ausging, eingesehn worden [14]). Aber auch der Versuch, die berühmte Aphroditestatue im capitolinischen Museum und ihre zahlreichen Wiederholungen auf das Vorbild dieser skopasischen Aphrodite zurückzuführen, entbehrt durchaus des sichern Grundes [15]). Wir kennen die Aphrodite des Skopas bisher nicht.

Wenn sodann zweier für Knidos gearbeiteten Statuen, eines Dionysos und einer Athene kurz gedacht ist, deren Nachweisung in Münztypen zu wenig zuverlässig erscheint, als daß man auf dieselbe weitergehende Schlüsse zu bauen berechtigt wäre, so bleibt, da die Arbeiten am Maussoleum in einem eigenen folgenden Capitel behandelt werden sollen, nur noch von einem großen Werke aus Skopas' letzter Periode zu berichten, welches, sehr wahrscheinlich ursprünglich für eine Stadt in Bithynien (einen Tempel in Astakos-Olbia oder zwischen Kios und Myrlea) gearbeitet, später in einem in den 30er Jahren vor unserer Zeitrechnung von Cn. Domitius Ahenobarbus im Circus Flaminius in Rom erbauten Neptunustempel aufgestellt war. Es war dies eine große Gruppe, die Plinius ein vorzügliches Werk nennt, wenn sie auch die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre, und die selbst in dem mit Kunstschätzen überfüllten Rom und bei den von Geschäften rastlos umgetriebenen Römern im höchsten Ansehn stand. Über den Gegenstand dieser figurenreichen Gruppe, deren Bestandtheile Plinius einzeln aufzählt, ohne den Grund ihrer Verbindung anzugeben, sind die Meinungen sehr getheilt gewesen; am wahrscheinlichsten aber bezog sich die Composition auf die

Sage der Überführung des Achilleus nach seinem Tode auf die Insel Leuke oder die „Inseln der Seligen", wo er als Unsterblicher unter die Zahl der Meergötter aufgenommen wurde [16]). Als die vollkommen zu dieser Annahme passenden Bestandtheile der großen Gruppe nennt Plinius außer Achilleus selbst dessen Mutter Thetis und den Herrscher des Meeres Poseidon, ferner die auf Meerungeheuern und Seepferden reitenden Nereïden, sodann Tritonen als Begleiter des über das Meer dahergekommenen Zuges, den Chor des Phorkys und viele andere Meergeschöpfe. Überblickt man die bei Plinius gegebenen Elemente, so erscheint es sogar nicht schwer, sich von der wahrscheinlichen Gruppirung dieser zahlreichen und mannigfaltigen Figuren Rechenschaft zu geben. Als feststehend darf man wohl betrachten, daß Achilleus, Poseidon und Thetis die Mittelgruppe der ganzen Composition gebildet haben, deren Sinn die Zuführung des Achilleus durch seine göttliche Mutter an Poseidon und seine Begrüßung und Aufnahme durch diesen bildete. An diese Mittelgruppe reihen sich dann rechts und links Nereïden, welche mit Thetis über das Meer gekommen sind, und die man sich an's Land steigend denken darf, auf sie folgend andere Nereïden, Tritonen und Phorkiden, in verschiedenen Stellungen und Gruppirungen, von denen wir uns manche aus erhaltenen Kunstwerken vergegenwärtigen können, aus dem feuchten Elemente sich erhebend und dem Ufer zustrebend, endlich an den Enden der Gruppe jene anderen Seegeschöpfe, die Plinius nicht einzeln benennt. Die auf diese Weise reconstruirte Gruppe nun scheint sich wie von selbst in das Giebelfeld eines Tempels hineinzufügen, und die Annahme, daß sie in der That für ein solches bestimmt gewesen, dürfte jetzt wohl allgemein für richtig gelten [17]). Daß sie in Rom eine andere Aufstellung hatte und sich im Innern (in delubro) des Tempels des Cn. Domitius befand, wie Plinius angiebt, steht dieser Annahme gewiß nicht entgegen, während andererseits der Umstand für dieselbe in die Wagschale fällt, daß wir von keiner einzigen ähnlich ausgedehnten Marmorgruppe in Griechenland sichere Kunde haben, die anders als in einem Tempelgiebel gestanden hätte. Denn für die Aufstellung von Gruppen nicht architektonisch decorativer Bedeutung im Freien wählte man Erz, nicht Marmor, wie das aus zahlreichen Beispielen hinlänglich hervorgeht. Gegen die Annahme einer Aufstellung im Giebelfelde kann man auch die Ausdehnung der Gruppe in keiner Weise geltend machen, da wir die Zahl der in ihr vereinigten Figuren nicht kennen. Die Parthenongiebelgruppen aber enthielten z. B. wenigstens je einundzwanzig Figuren; nehmen wir für die Gruppe des Skopas eine ungefähr gleiche Zahl an, so bleibt für die Nereïden, Tritonen, Phorkiden nach Abzug der drei Hauptpersonen der Mittelgruppe die Zahl von etwa achtzehn Figuren übrig, die vollkommen hinreichen würde, um einerseits als Grundlage der Aufzählung bei Plinius zu dienen, andererseits dem Meister die schönste Gelegenheit zur Entfaltung der größten Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bieten. In wie weit wir freilich im Stande sein werden, die einzelnen Elemente dieser Gruppe in erhaltenen Kunstwerken in directen Nachbildungen nachzuweisen muß wohl dahinstehn [18]), so bereitwillig man auch glauben mag, daß Skopas es war, der in diesem Werke im Wesentlichen den Idealtypus der Meerwesen, auf den zurückzukommen sein wird, durchgebildet und vollendet hat.

Neben diese vermuthete Giebelgruppe von Skopas' Hand aus seiner letzten

Periode stellen sich, wie zur Bestätigung der Vermuthung, noch zwei bezeugte andere, mit denen er, wie schon erwähnt, im Beginne seiner Thätigkeit die Giebel des von ihm erbauten Tempels der Athene in Tegea in Arkadien schmückte. Die Gegenstände beider Compositionen erfahren wir durch Pausanias: im vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers, im westlichen, hinteren der Kampf des Achilleus und des Telephos dargestellt. Sie waren deswegen gewählt, weil einerseits der Tempel sich rühmte, die Reliquien des kalydonischen Ebers zu bewahren, dessen Kopf und Haut Atalante, die arkadische Heroine, welche das Thier zuerst mit dem Pfeile getroffen hatte, als Preis erhielt, und weil andererseits Telephos ein Sohn des Herakles und der tegeatischen Auge war und die Teuthranier noch spät ihrer Verwandtschaft mit den Tegeaten gedachten. Außerdem waren beide Stoffe durch die epische Poesie aus dem Dunkel der localen Sage zu allgemeiner Kenntniß der Nation erhoben worden. Von den Hauptpersonen nennt uns Pausanias mehre, leider aber sind seine flüchtigen Winke über die Compositionen selbst hier wie immer so durchaus ungenügend, daß sie nur als eine unsichere Grundlage der Reconstruction dienen können; auch ist eine solche, trotz wiederholter Bemühungen der neueren Zeit [19]) noch keineswegs in der wünschenswerthen Bestimmtheit gelungen. Was wir feststellen oder wahrscheinlich machen können, ist etwa Folgendes: im vorderen Giebel sah man fast, aber nicht ganz in der Mitte den wüthenden Eber, den wir uns nach Analogie erhaltener Kunstwerke desselben Gegenstandes und ähnlicher als ein durchaus riesenmäßiges Thier vorstellen müssen. Dasselbe hatte bereits einen der Jäger, Ankaeos, verwundet, welcher die Streitaxt fallen lassend seinem Bruder Epochos in die Arme sank; dieser Gruppe auf der einen Seite, und etwa auf der Hälfte der Entfernung von der Mitte bis zur Ecke, entsprach auf der anderen eine ähnliche, in der Peleus den über eine Baumwurzel gestrauchelten Telamon vom Boden erhob. Die Mitte zunächst dem Eber, der an den gefällten Ankaeos vorbeigerannt war, scheint Atalante eingenommen zu haben, während sich Meleagros, Theseus und noch andere Jäger in verschiedenen Acten und Stellungen des Angriffs oder des Zurückweichens vor dem wüthenden Thiere ihr anschlossen, denen auf dem entgegengesetzten Flügel hinter dem Eber eine gleiche Anzahl entsprach, auf deren Namen es hier nicht ankommen kann, die aber mehr in Acten und Stellungen der Verfolgung und des Herbeieilens zum Kampfe zu denken sein werden. Ob die Ecken durch Gefallene gefüllt wurden, deren mehre in dem poetischen Bericht über die kalydonische Jagd bei Ovid (Metam. 8, 372 ff.) namhaft gemacht werden, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet das Ganze, man denke es componirt wie man will, eine höchst bewegte, mannigfach interessante Darstellung, deren Reiz durch das verschiedene Alter und wohl auch durch die verschiedene Tracht und Waffnung der aus vielen Orten Griechenlands zusammengekommenen Jäger, endlich durch jene Einzelgruppen (Ankaeos und Epochos, Peleus und Telamon) nur noch gewinnen konnte, in denen feine psychologische Motive, wie sie sich in ähnlichen Einzelgruppen der Niobegruppe wiederholen, hervorgetreten sein werden.

Noch weniger genau als über die vordere können wir über die hintere Giebelgruppe urteilen. Die mythische Unterlage der Composition ist eine feindliche Landung der nach Troia schiffenden Griechen im Lande des Telephos, Theuthra-

nien, welche von dem genannten Helden, obgleich er selbst von Achilleus verwundet wurde, siegreich abgeschlagen ward [20]). Als sicher können wir nur betrachten, daß die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos [21]) gebildet wurde, als wahrscheinlich, daß dem Achilleus zunächst Patroklos erschien, der sich in diesem Kampfe auszeichnete, von Telephos verwundet, von Achilleus verbunden wurde, und dessen Freundschaft mit dem Peliden auf eben diesen Anlaß zurückgeführt wird. Vielleicht haben wir den von Telephos getödteten Thersandros, dessen Leiche von Diomedes aus dem Getümmel der Schlacht getragen ward, und etwa von namhaften Helden auf Griechenseite noch Aias und Odysseus, letzteren als Bogenschützen knieend, hinzuzudenken, außer diesen noch andere mit weniger Wahrscheinlichkeit zu vermuthende Personen, denen gegenüber auf der Seite des Telephos eine gleiche Anzahl entsprach, mit deren vermuthungsweise aufzustellenden Namen Nichts gewonnen wird.

Wenden wir uns zu denjenigen Einzelstatuen des Skopas, die wir entweder aus Beschreibungen oder Nachbildungen genauer kennen, oder über welche begründete Vermuthungen aufgestellt sind, so würden wir eine bedeutende Stelle dem Apollon einzuräumen haben, der, wie oben schon bemerkt, ursprünglich im Nemesistempel in Rhamnus aufgestellt, von Augustus nach Rom auf den Palatin versetzt wurde, sofern wir uns für berechtigt halten dürften, wie seit längerer Zeit ziemlich allgemein geschehn ist [22]), die zusammen mit einer Musenreihe in der Villa des Cassius in Tivoli aufgefundne vaticanische Statue eines Kitharoeden Apollon (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 141 a) als eine Nachbildung dieses Werkes unseres Meisters zu betrachten. Allein diese Zurückführung beruht auf einem sehr schwankenden Grunde. „Der Apollon des Skopas, so wird argumentirt, war die Hauptstatue des Tempels, durch welchen Augustus seinem Schutzgotte für den Sieg von Actium dankte, und erscheint daher auf römischen Münzen seit Augustus mit den beiden Beischriften: Apollo Actius und Palatinus.“ Als Belegstücke für diese letztere Behauptung werden besonders Münzen des Augustus und des Nero geltend gemacht, von denen je ein Exemplar in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. unter Nr. 141 b. und c. abgebildet sind. Allein diese Münzen zeigen, und zwar in allen Exemplaren constant, zwei sehr wesentlich verschiedene Apollonfiguren, die ganz gewiß n i c h t auf ein und dasselbe Vorbild zurückgehn [23]), und von denen wohl diejenige auf den Münzen Neros, n i c h t a b e r d i e a n d e r e a u f d e n M ü n z e n d e s A u g u s t u s mit der vaticanischen Statue übereinkommt. Den Apollo Palatinus aber haben wir zunächst auf den Münzen des Augustus, nicht auf denen Neros zu suchen; derjenige, welchen wir auf diesen finden, ist ganz unzweifelhaft die Nachbildung einer Statue, welche Nero nach seinen griechischen Kitharoedensiegen von sich selbst im Kitharoedencostüm aufstellen und deren Abbild er nach Suetons (Nero cap. 25) ausdrücklichem Zeugnisse auf seine Münzen (eben die uns vorliegenden) prägen ließ. Ohne Zweifel stellte Nero sich als Apollon Kitharoedos dar, daß er hiebei aber das Vorbild des skopasischen Palatinus benutzt habe, ist nirgend bezeugt, und Viscontis Ansicht, daß dem vaticanischen Apollon, der mit dem neronischen übereinstimmt, ein Original eines späteren griechischen Künstlers, des Timarchides zum Grunde liege, ist wenngleich nicht beweisbar, so doch keineswegs unwahrscheinlich. Wenn

wir schon nach dem Gesagten genöthigt sind, den Zusammenhang zwischen dem vaticanischen und dem skopasischen Apollon aufzugeben, so kommen dazu noch einige weitere, rein künstlerische Gründe. Erstens nämlich dürfte es doch sehr fraglich erscheinen, ob Apollon in der sehr lebhaften musikalischen Erregung, welche die vaticanische Statue zeigt, voll in die Saiten greifend und sein jedenfalls rauschend zu denkendes Spiel mit entsprechendem Gesange begleitend, eine für die Aufstellung im Tempel der ernsten Nemesis geeignete Darstellung gewesen sein würde, und ob man ihn eben des Locals wegen nicht vielmehr ungleich ernster und gehaltener wird denken müssen, in feierlich erhabener Weise das Wesen und Walten der Gottheit verkündend, deren Tempel er theilte. Und sodann gehörte Skopas' Apollon zu einem Dreiverein von Statuen, zu dem die Artemis von Timotheos, Skopas' Genossen am Maussoleum, die Leto von Praxiteles' Sohne Kephisodotos gearbeitet war. „Da nun", sagt sehr richtig Urlichs (S. 68), „die Bildsäule Apollons zwischen seiner Mutter und Schwester stand, werden diese in Ausdruck und Maßen dazu gepaßt haben" und wiederum er zu ihnen, denn zu einer Figur, die specifisch zum Alleinstehn componirt war, konnte es Niemand einfallen, Nebenfiguren zu fügen. Nun aber läßt sich der vaticanische Apollon, der mit lebhaftem Schritte vorschreitet, durchaus nicht als die Mittelfigur einer Gruppe denken; denn, standen die beiden Nebenfiguren still, so würde er durch seine fast heftige Bewegung alle Verbindung aufzuheben scheinen, und daß Artemis links und Leto rechts in gleicher Bewegung neben dem Apollon dahergestürmt wären, das kann man doch wohl im Ernste nicht glauben.

Was aber die Figur des Apollon Kitharoedos auf den Münzen des Augustus anlangt, so wäre es immerhin möglich, daß in ihr die Composition des Skopas erhalten wäre; ihre ungleich ruhigere Haltung würde diese Apollonfigur auch als Mittelpunkt einer Gruppe wohl denkbar machen. Allein mit zu großer Zuversicht dürfen wir auch hier Skopas' Apollon nicht erkennen wollen, da es Thatsache ist, daß in verschiedenen Münzen Apollon mit dem Beinamen Actius, den er auf den in Rede stehenden Münzen des Augustus trägt, in sehr verschiedener Gestalt erscheint. Von diesen kann freilich nur eine Darstellung, welche den Apollon als Kitharoeden auffaßt, auf Skopas zurückgehn, denn daß der im augustischen Palatinstempel aufgestellte Apollon den Gott als Kitharoeden in der langen und weiten für den Kitharoeden bezeichnenden Gewandung zeigte, das wissen wir sicher aus schriftlichen Quellen (besonders Propert. II. 31. 15. SQ. Nr. 1160) welche ihn aber zugleich als eben singend (carmina sonat) charakterisiren, was auf die Figur der augustischen Münzen, in denen Apollon entschieden nicht spielt und singt, wiederum keine Anwendung findet. Und so wird Skopas' Apollon wohl noch zu suchen bleiben.

Auch von einem anderen, ursprünglich attischen Werke des Meisters, der rasenden Bakchantin, besitzen wir leider keine zuverlässige Nachbildung [24]), sondern nur schriftliche Schilderungen in einigen Epigrammen und in einer schwülstigen Declamation des Rhetors Kallistratos, dem es offenbar viel mehr darauf ankam, volltönende Worte zu reden und pointirte Antithesen anzubringen, als seinen Hörern und Lesern eine objective Vorstellung des besprochenen Werkes zu vermitteln. Es ist deshalb aus ihr und aus den Epigrammen nur das zu entnehmen, was zur Vergegenwärtigung der Statue selbst dienlich erscheint.

Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Ergriffensein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur die Arme bloß ließ, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Zicklein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, so stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithaeron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens; hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen. Vielmehr war es die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gemüthes in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen preist, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. „Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in so hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel einer Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese ließ die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken.“ In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als alles Andere hervorheben, daß Skopas den Stein „beseelt“, daß er, der Künstler, nicht Dionysos seine Bakchantin in Raserei versetzt habe; und daß überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte lehrt uns mindestens, daß der Ausdruck wilder Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und daß dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.

Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken konnte, sondern daß dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Daß aber eine solche heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, von allem Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen auch in der Behandlung der Gewandung weit entfernt, daß sie rhythmisch abgewogen sein kann, dies beweisen uns nicht wenige antike Kunstwerke, welche weibliche Personen langgewandet in lebhaftester Bewegung zeigen, so, um nur Statuen zu nennen, die Niobide im Museo Chiaramonti, die in Anm. 24 angeführte Statuette aus Smyrna, in ganz besonderem Maße aber einige Statuen von dem weiter unten zu besprechenden sogenannten Nereïdenmonumente von Xanthos im britischen Museum, die auch schon von Anderen mit Skopas' Maenade verglichen worden sind. Obgleich also die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser wohl durch ähnliche Gestalten der gleichzeitigen dramatischen Poesie angeregten und vielleicht für das Theater in Athen bestimmten Statue nahe lag, so dürfen wir im Hinblick auf Werke, wie die erwähnten, mit Sicherheit annehmen, daß der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewußt hat.

Ein wesentlich anderes Bild als die im gewaltigsten Affecte der Leidenschaft dargestellte Maenade gewähren andere Werke des Skopas, welche jener anzureihen um so mehr Veranlassung ist, als Skopas gelegentlich als derjenige Künstler betrachtet worden ist, der auf die Darstellung der heftigeren Seelenbewegungen ausgegangen wäre, und als man hierin seine Hauptverschiedenheit von Praxiteles

gesucht hat, dem man eine weichere und sentimentalere Richtung der Kunst zuschrieb.

Nun kann aber offenbar bei einer ganzen Reihe skopasischer Werke, bei seinen nicht wenigen Tempelbildern, von der Darstellung von Leidenschaft und heftiger Gemüthsbewegung von vorn herein keine Rede sein, andere dagegen setzen die feinste psychologische Charakteristik voraus und zeigen Skopas auch in der Behandlung der zartesten Schattirungen seelischen Ausdrucks als Meister. Dies gilt in vorzüglichem Grade von seiner megarischen Gruppe, in der er Eros mit Himeros und Pothos, Liebe mit Liebreiz und Verlangen in drei äußerlich wohl sehr ähnlichen Gestalten von Knaben auf der Grenze des Jünglingsalters zusammenzustellen wagte, die sich aber gleichwohl, sagt Pausanias [25]), gemäß ihren Namen und ihrem Wirken von einander unterschieden. Müßten wir nun gleich Künstler wie Skopas sein, um angeben zu können, wie er die Aufgabe dieser feinen Unterscheidung löste, so werden wir doch, hierauf verzichtend und selbst unter der Annahme, daß ein Theil der Unterscheidung durch die Verschiedenheit der Attribute [26]) erreicht werden mochte, wohl zu begreifen im Stande sein, daß Skopas bei solchen Aeußerlichkeiten nicht stehn bleiben konnte, und daß er die Gestalten der drei verwandten Wesen nur durch die feinste Durchbildung des seelischen Ausdrucks ihren Namen und ihrem Wirken gemäß veranschaulichen konnte. Ähnliches gilt von der Gruppe für Samothrake, in der Skopas sei es Pothos sei es Phaëton [27]), Aphrodites daemonisirten priesterlichen Geliebten mit der Göttin zu einer feierlich verehrten Gruppe verband, und wenn wir das Gleiche bei mehren seiner anderen Werke, seiner Leto, der göttlichen Mutter gegenüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinen Gruppen des Asklepios und der Hygieia und anderen auch nur mehr oder weniger klar zu ahnen vermögen, so treten uns in seinen Erinnyen und in der Welt der Meergeschöpfe, die er bildete, doch noch einmal recht deutlich redende Zeugnisse entgegen. Denn die Erinnyen, bezeugt uns Pausanias, hatten in ihrem Äußeren nichts Furchtbares, sie werden die schönen hochgeschürzten Jägerinnen gewesen sein, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasengemälden kennen. Aber sie waren nicht allein dies, nicht allein von ernster Schönheit, sondern noch mehr: die in Athen als die Semnae, die „Ehrwürdigen" verehrten versöhnten Furien, die der frommen Scheu und der Achtung des sittlichen Gesetzes gegenüber „wohlgesinnten" Eumeniden. Diese eigenthümlich tief gefaßten Wesen als das zu zeigen, was sie waren, sie in ihrer Einheit und doch auch individuellen Verschiedenheit — wozu sonst die Vervielfältigung? — durchzubilden und die zwei hinzugeschaffenen der einen alten von Kalamis' Hand anzupassen zu einer Dreieinheit, das vermochte offenbar nur ein Künstler, der im pathetisch Idealen, in feinster psychologischer Charakteristik Meister war.

Was aber die Meerwesen in der großen Achilleusgruppe anlangt, so hat Brunn (Künstergeschichte I. S. 338 f.) sehr richtig den einheitlichen Grundcharakter entwickelt, den sie allesammt in den guten Darstellungen der Griechen tragen. „Das Wasser, und besonders das Meer, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werdon kann, ohne je zu fester Gestalt zu ge-

langen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt streben diese Meergestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht."

Endlich darf nicht übergangen werden, daß die Alten zweifelten, ob die Niobegruppe, auf welche weiterhin näher eingegangen werden soll, von Skopas oder von Praxiteles herrühre; denn wenn man sich diesem Zweifel gegenüber auch durchaus nicht für die Urheberschaft des Skopas entscheiden darf, so ist doch klar, daß die Gruppe für seinen Kunstcharakter nicht minder als für den des Praxiteles in Rechnung zu ziehn ist, und eben so gewiß, daß dieses Werk uns mehr lehrt, als eine Menge schriftlicher Notizen, die wir mühsam zu erklären haben.

Wenn man nach Durchmusterung der Werke des Skopas es versucht, sich ein abgeschlossenes Bild von seinem Kunstcharakter zu entwerfen, so muß man vor Allem den völligen Mangel an jenen bestimmten und durchschlagenden Urteilen der Alten beklagen, welche für so manchen anderen bedeutenden Künstler die Grundlage unserer Anschauung bilden. Allerdings fehlt es nicht an Stellen, welche Skopas hoch preisen und ihn neben die größten Künstler Griechenlands, neben einen Phidias und Praxiteles stellen, aber diese Aussprüche bringen uns in ihrer allgemeinen Haltung unserem eigentlichen Zwecke nicht näher. Wir sind daher auf das angewiesen, was uns die Werke lehren.

Überblicken wir diese noch ein Mal im Zusammenhange, so muß uns zuerst auffallen, daß sie alle mit nur zwei Ausnahmen, dem Gebiete des Idealen angehören. Nicht wenigen Götterbildern reihen sich die Darstellungen von daemonischen Wesen eines niederen göttlichen Ranges und diejenigen halbgöttlicher Heroen an, keine Athletenstatue, kein eigentliches Genrebild, kein Porträt, keine für sich bestehende Thierbildung finden wir in dem langen Verzeichniß von Skopas' Werken, und wenn die Kanephoren und die Bakchantin auch nicht übermenschlichem Kreise angehören, so ist doch wenigstens die letztere in ihrer ganzen tiefinnerlichen Auffassung dem Gebiete des Wirklichen und erfahrungsmäßig Gegebenen weit entrückt und auf ideales Gebiet emporgehoben. Eine ganz überwiegend, ja fast ausschließlich ideale Tendenz wird man demnach Skopas ohne alle Frage zugestehn müssen und seine Geistesverwandtschaft mit dem großen Meister der vorigen Zeit, mit Phidias und den um ihn gruppirten Künstlern, denen er auch durch die Fortsetzung der monumentalen architektonischen Sculptur sich nähert, zunächst in der Gesammtrichtung der Kunst, soweit diese durch die Wahl der Gegenstände bestimmt wird, nicht verkennen. Sobald man aber mehr in das Einzelne geht, treten die Verschiedenheiten nicht minder fühlbar heraus.

Unter den Götterbildern, die Skopas schuf, findet sich fast keiner der älteren Götter mit Ausnahme etwa des Poseidon in der Achilleusgruppe und vielleicht des einen (tegeatischen) Asklepios, es sei denn, daß man die mehr als alle anderen Werke des Skopas dem Kunstgeiste der vorigen Epoche verwandte Hestia auch noch zu diesen älteren Gestalten rechnen wollte, was jedenfalls nur bedingtermaßen richtig sein würde. Überwiegend dagegen finden wir jugendliche Gestal-

ten, und wenn bei diesen auch keineswegs wie etwa bei jener in voller Enthüllung dargestellten Aphrodite, die Plinius selbst über die praxitelische erhebt, ein selbständige Bedeutung in Anspruch nehmender sinnlicher Reiz vorauszusetzen ist, so wird doch ohne Zweifel anzuerkennen sein, daß die körperliche Schönheit an sich für die Kunst des Skopas eine größere Bedeutung gehabt hat, als für die des Phidias und seiner unmittelbaren Genossen und Nachfolger. Wer wollte es auch vertuschen, daß die Kunst nach dem peloponnesischen Kriege sinnlicher geworden ist, als sie zur Zeit nach den Perserkriegen war, daß sie von dem heiligen Ernst, von der strengen Würde eingebüßt hat, welche sie unter Phidias' und der Seinen Hand so keusch und so erhaben erscheinen ließ. Wohl hat die Kunst auf dieser Seite verloren, zunächst aber nur um auf der anderen Seite zu gewinnen. Das sinnlich Schöne, ja sinnlich Reizende, welches der Jugend Erbtheil ist, konnte Skopas nicht entbehren, wenn er der Meister war, der die Leidenschaften im Stein zum Ausdruck brachte, denn die Jugend ist leidenschaftlich, der Jugend steht die Leidenschaft wohl an, bei ihr erregt sie unsere Mitleidenschaft, und bei der Jugend ist auch der Exceß der Leidenschaft erträglich, nimmermehr beim Alter. Aber man würde Skopas nicht allein bitter Unrecht thun, sondern eine durch einen einfachen Hinweis auf eine große Zahl seiner Arbeiten leicht zu widerlegende Behauptung aufstellen, wenn man seine Kunst als eine wesentlich sinnliche oder die sinnliche Schönheit seiner Gestalten als Zweck hinstellen wollte. Denn daß dieses selbst nicht einmal bei der Aphrodite Pandemos vorauszusetzen ist, hat Urlichs [28]) dargethan, und bei einer ganzen Reihe seiner jugendlichen Gestalten läßt sich gradezu nachweisen, daß der Meister die jugendliche Schönheit brauchte um in ihr gewisse Ideen auszudrücken, die nur in ihr beschlossen sind, oder um zu rühren und zu erschüttern, so wie uns die jugendschönen Kinder der Niobe, sie mögen nun von Skopas' oder Praxiteles' Hand sein, grade ihrer reinen Jugendschöne wegen in ihrem tragischen Untergange doppelt rühren und ergreifen. So wie aber der Kreis der jugendlichen Gestalten bei unserem Meister durch seine Tendenz und das Princip seiner Kunst, die bewegte Seele darzustellen, wesentlich bedingt wird, so darf es als eine Folge dieser Darstellung zarterer Schönheit betrachtet werden, daß Skopas ausschließlich in Marmor arbeitete, wenn wir die Aphrodite Pandemos ausnehmen die wahrscheinlich eine Jugendarbeit ist. Denn der lichte Marmor mit seiner weichen Textur und mit seiner halbdurchscheinenden Oberfläche eignet sich ungleich mehr zur Darstellung weicher Formen als das Erz mit seiner Schärfe und mit dem ernsten Ton seiner dunkeln Farbe [29]).

Nachdem aus den Werken des Skopas die Richtung und der Geist seiner Kunst erkannt ist, haben wir uns bewußt zu werden, welche laut redenden Zeugnisse für die lebhafte und reiche Phantasie und Erfindsamkeit des Künstlers in diesen Werken gegeben sind. Schon die Achilleusgruppe allein, die Plinius mit Recht als herrlich preist, wenn sie auch das alleinige Ergebniß eines ganzen Künstlerlebens gewesen wäre, umfaßt eine Fülle der Gestaltung, die allein der schaffenden Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankte, wie sie uns bei keinem älteren Künstler begegnet. Die Nereïden, zartjungfräuliche Wesen, in denen die ganze Anmuth des leichtbewegten Meeres, der ganze Zauber sich spiegelt, den die klare Fluthenkühle auf unser Gemüth ausübt, die Tritonen und Phorkiden, halbthierische Gestalten voll sinnlicher Derbheit, die uns das Ungestüm der in wildem

Tanze an das Ufer heranstrebenden Wogen vergegenwärtigen, die Hippokampen und die anderen Ungethüme der See, in denen die Phantasie die wechselvollen Räthsel der Tiefe des Meeres verkörpert und die barocken Formen seiner Bewohner künstlerisch veredelt: das ist eine Welt für sich voll der mannigfaltigsten Abstufungen, voll der reizendsten Contraste in Charakter und Gestalt, eine Welt, in deren Schöpfung der Künstler sich kaum irgendwo auf wirklich Vorhandenes und Schaubares stützen konnte, und für die er bei früheren Künstlern unseres Wissens Nichts vorgearbeitet fand. Und doch stellte er in diesen mannigfaltigen Gestalten nur die begleitende Umgebung seiner Hauptpersonen hin, die er in einer tiefbewegten Handlung vereinigte, und doch war dies Ganze nur ein Werk des Meisters. Ihm reihen sich in den Giebelgruppen des tegeatischen Tempels Compositionen an, welche nicht allein die größte Mannigfaltigkeit der Bildungen, der Handlungen und Bewegungen, sondern eben so sehr die größte Verschiedenheit im Ausdruck der Charaktere und eine nicht geringe Zahl der schönsten psychologischen Motive gleichsam mit Nothwendigkeit voraussetzen lassen. In welchem Maße Gleiches von der Niobegruppe gilt, die wir bei Skopas stets mit in Rechnung stellen müssen, ist hier zu entwickeln unnöthig. Auf die großen Gruppen aber folgen nächst den Zwei- und Dreivereinen die vielen Einzelbilder welche Männer und Weiber, reife Gestalten und zarteste Jugend, höhere und niedere Götter umfassen, die tiefsten Bewegungen der Leidenschaft und ernste Stille. Wahrlich, an Reichthum der Erfindung, an Fülle der schaffenden Phantasie, an Ausdehnug des Bildungskreises kann schwerlich einer der früheren Künstler sich mit Skopas messen, der nur von einem, von Praxiteles und vielleicht von Lysippos in dieser Beziehung überboten wird. Das aber ist eben ein Charakterzug dieser starkbewegten, raschlebigen Zeit, und wir dürfen nicht vergessen, wenn wir nicht gegen die Periode des Phidias ungerecht sein wollen, daß keine Schöpfung weder des Skopas noch des Praxiteles noch irgend eines anderen der vielen begabten Künstler unserer Periode, mögen sie die Werke der vorigen an dramatischem Leben übertreffen, an die stille Erhabenheit eines Zeus von Olympia, oder einer Parthenos hinanreicht, daß zur Bildung dieser wahrhaft göttlichen Götter eine Größe, eine Tiefe und Klarheit des Geistes gehörte, welche wir bei den jüngeren Meistern vergebens suchen würden.

Es erscheint kaum nöthig, daran zu erinnern, daß die Werke des Skopas sowohl in ihrer Ausdehnung wie in ihrer Formverschiedenheit die vollendetste technische Meisterschaft voraussetzen, welche in einzelnen Fällen, wie bei der Bakchantin, nachdrücklich gepriesen wird; da uns aber von seiner Hand bisher wenigstens keine Originalarbeit vorliegt, so dürfen wir bei dem Schweigen der Alten über die Eigenthümlichkeit seiner Formgebung, seines Stiles im engeren Sinne, uns kaum ein Urteil erlauben. Wir dürfen indessen wohl glauben, daß, so wie in den Hauptwerken des Skopas das Streben offenkundig zu Tage liegt, durch den Ausdruck der Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes den Geist des Beschauers zu ergreifen und zu erschüttern, so auch in seiner Formgebung ein Moment des Effectvollen nicht gefehlt haben wird, ja daß, wenn Kallistratos zu trauen ist, in dem fliegenden Haare der Bakchantin die ersten Spuren des Raffinements und des technisch Virtuosen vorliegen, während das Moment des Effectvollen, ja das Streben nach einer Wirkung durch die Form an sich in der

völligen Enthüllung von Aphrodites Schönheit so wenig verkannt werden darf, wie in der Behandlung der Gewandung sowohl der Bakchantin wie mehr als einer Amazone des halikarnassischen Frieses, sofern dieser auf Skopas' Erfindung zurückgeht. Nur halte man andererseits wohl fest, daß dies Moment des Effectvollen sich nicht vordrängt, daß es das Auge und den Geist des Beschauers nicht von der Hauptsache ableitet, sondern, soweit es die Grenzen älterer Strenge überschreiten mag, mit der Hauptsache in Verbindung bleibt, aus dem Gegenstande und der Situation heraus motivirt ist

Während die vorstehende Schilderung des Skopas hauptsächlich darauf ausging, die Unterschiede fühlbar zu machen, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, wird es die Aufgabe der folgenden Capitel sein, darzuthun, worin dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.

DRITTES CAPITEL.

Praxiteles [30]).

Neben dem Parier Skopas erscheint als das eingeborene Haupt der jüngeren attischen Schule Praxiteles, wahrscheinlich Kephisodotos' Sohn, geboren in dem attischen Demos Eresidae. Aus seinem Leben sind mehre anekdotenhafte Züge, leider aber wenig feste Daten überliefert, so daß sich weder sein Geburts- noch sein Todesjahr bestimmen, noch auch der Gang seiner künstlerischen Entwickelung und Wirksamkeit anders als vermuthungsweise chronologisch nachweisen läßt. Plinius setzt Praxiteles' Blüthe in die 104. Olympiade, seine Anfänge fallen jedenfalls früher, und es ist für sie mit großer Wahrscheinlichkeit auf die 100. oder 101. Olympiade verwiesen worden. Jedenfalls erscheint er auch so als nicht unbedeutend jünger denn Skopas, dessen frühestes chronologisch ansetzbares Werk etwa 4 Oll. früher fällt (s. oben S. 13). Als Praxiteles ersten Lehrer werden wir natürlich seinen Vater zu denken haben; ob er zu Skopas, der (s. oben a. a. O.) etwa um Ol. 100. 3 nach Athen kam, jemals im Verhältnisse des Schülers zum Lehrer gestanden hat, ist ungewiß, sicher nur, daß er grade von ihm die mächtigste Anregung erhielt, und möglich, daß er durch sein Beispiel vom Erzguß zur Mamorsculptur hinübergeführt wurde, nur daß er schwerlich dem ersteren ganz entsagte, so daß man etwa seine Erzwerke insgesammt seiner Jugendperiode zuzuschreiben hätte [31]). Vermuthungsweise, aber nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man drei Perioden von Praxiteles' Künstlerwirksamkeit angenommen [32]). Die erste scheint in Athen verlaufen zu sein, das bei weitem seine meisten Wnrke besaß und von wo aus er seine in benachbarten und wenig entlegenen Städten (besonders Megara, dann mehren Orten Boeotiens) sowie seine in der Peloponnes befindlichen Werke füglich senden konnte, ohne daß wir seine persönliche Anwesenheit an allen diesen Orten vorauszusetzen nöthig hätten. Nur in Theben, wo der Heraklestempel,

wahrscheinlich bald nach Thebens Befreiung von spartanischem Einflusse (Ol. 100. 2) mit einer architektonischen Sculptur, dem vermuthlich frühesten Werke von Praxiteles' Hand geschmückt wurde, werden wir den jungen Meister wohl an Ort und Stelle arbeitend zu denken haben. Diese erste Periode des Praxiteles mag bis Ol. 107. 2 sich erstreckt haben, um welche Zeit er nach einer Nachricht (bei Vitruv) mit am Maussoleum beschäftigt war. Ist hierauf auch kein Gewicht zu legen, so machen doch einige Werke in kleinasiatischen Städten, namentlich die Reliefe an einem Altar des Artemistempels in Ephesos es wahrscheinlich, daß Praxiteles einige Jahre in Kleinasien gelebt habe. Nach Ol. 110. 3 dagegen werden wir ihn wieder im Mutterlande zu suchen haben, da ein Kolossalbild der Hera Teleia in Plataeae wahrscheinlich an Ort und Stelle, und zwar nach der Rückkehr der vertriebenen Plataeer in ihre Stadt ausgeführt worden ist. Wie lange nachher er noch arbeitete ist, wie schon gesagt, völlig ungewiß; ohne Zweifel aber hat er Alexanders d. Gr. Blüthe als wahrscheinlich noch nicht sehr alter Mann erlebt, ohne jedoch wie einige andere athenische Künstler für ihn oder seine Umgebung sich verwenden zu lassen.

Da nun aber selbst diese skizzenhafte Periodisirung der Künstlerlaufbahn des Praxiteles nur eine vermuthungsweise richtige, die chronologische Fixirung selbst seiner Hauptwerke bisher nicht gelungen [33]) und namentlich für die attischen auch kaum zu hoffen ist, so wird Nichts übrig bleiben, als dieselben in einer systematischen Anordnung mitzutheilen, welche um so nothwendiger ist, je mehr man gewöhnlich von zweien oder dreien besonders berühmten unter den vielen Arbeiten des Meisters zu reden pflegt. Aber nicht allein können diese von der wahrhaft erstaunlichen Schöpferkraft desselben keine Vorstellung geben, sondern das von ihnen allein abgezogene Bild des praxitelischen Kunstcharakters muß mit Nothwendigkeit ein einseitiges und eben deswegen ein unrichtiges werden.

Werke des Praxiteles.

1. Göttervereine.

1. Gruppe der zwölf olypmpischen großen Götter in dem Tempel der Artemis Soteira zu Megara, dessen Tempelstatue von Strongylion (I. S. 334) war. Marmor.
2. Hera thronend zwischen Hebe und Athene im Heratempel in Mantineia. Marmor, verwandt mit seines Vaters megalopolitaner Gruppe des thronenden Zeus zwischen Artemis und Tyche (oben S. 9).
3. Demeter zwischen Persephone und Iakchos mit der Fackel in der Hand im Demetertempel zu Athen am Eingange der Stadt; Marmor. Auf der Wand stand mit attischen Buchstaben, daß die Statuen Werke des Praxiteles waren. Aus Ciceros vierter Rede gegen Verres (cap. 60. 135) ergiebt sich, daß der Iakchos dieser Gruppe zu des Redners Zeit in ganz vorzüglicher Schätzung stand.
4. Triptolemos zwischen Chloris („Flora“ Plin., Kora?) und Demeter, aus Athen, zu Plinius' Zeit unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten; vielleicht als Gruppe in Handlung, Triptolemos' Aussendung darstellend, aufzufassen [34]).

5. Agathodaemon (Bonus Eventus) und Agathe Tyche (Bona Fortuna), die Gottheiten des Gedeihens und Glückes. Marmor, aus Athen, auf dem Capitol.

6. Leto mit Apollon und Artemis im Tempel des Apollon in Megara. Marmor.

7. Dieselben im Doppeltempel des Asklepios und der Leto mit ihren Kindern in Mantineia; auf dem Fußgestell der Gruppe war im Relief eine Muse und Marsyas mit der Flöte dargestellt. Marmor.

8. Apollon und Poseidon, wohl ähnlich wie im Cellafriese des Parthenon (Band I. S. 305) als die ionischen Stammgötter Athens zusammengruppirt. Marmor, ohne Zweifel aus Athen, im Besitze des Pollio Asinius in Rom.

9. Dionysos, Staphylos (Träubling) und Methe (Trunkenheit); Erz, aus Athen, in Rom. Der Satyr (Staphylos) dieser Gruppe war besonders berühmt und wird als „der vielgepriesene (periboëtos)“ von Plinius angeführt; nachweisbar unter erhaltenen Werken ist er jedoch nicht[35]).

10. Ein bocksfüßiger Pan, Nymphen und Danaë werden uns in zwei Epigrammen der Anthologie (SQ. 1206 f.) als Werke des Praxiteles genannt, jedoch ist es noch nicht gelungen, die Bedeutung dieser Composition festzustellen.

11. Peitho (die Göttin der Überredung) und Paregoros (die Göttin der Zurede oder des Trostes) im Tempel der Aphrodite in Megara, wo auch die Gruppe Eros, Himeros und Pothos von Skopas stand[36]).

2. Göttergruppen in Handlung.

12. und 13. Der Raub der Persephone in einer wahrscheinlich in Athen aufgestellten Erzgruppe und die Zurückgabe der Persephone an ihren Gatten Hades durch Demeter als Gegenstück. Die erste Gruppe enthielt die gewaltsame Entführung der Persephone durch den Gott der Unterwelt, der die schöne Geliebte auf seinem Viergespann in sein dunkles Schattenreich gewaltsam hinwegrafft, was in zahlreichen Sarkophagreliefen dargestellt ist; die zweite Gruppe bezieht sich auf den jährlichen Abschied der Demeter von ihrer Tochter nach den Bestimmungen des Vertrags zwischen Ober- und Unterwelt, nach denen Persephone im Frühling zur Oberwelt und zur Mutter emporsteigt, und im Herbste zu der Welt des Todes und dem finstern Gemahl zurückkehrt, von Demeter selbst diesem zugeführt, die deshalb „Katagusa“, die zurückführende, hieß; auch diese Scene ist jetzt in zwei schönen Vasengemälden bekannt[37]). Daß diese beiden Erzgruppen nahe verwandten Gegenstandes Seitenstücke gewesen, kann man kaum bezweifeln, offenbar aber bildeten sie auch sehr bedeutende Gegenstücke, in deren einem die wildeste Bewegung und Leidenschaft herrschte, während das andere von sanfter Trauer und der Wehmuth des Abschieds von Mutter und Tochter erfüllt zu denken ist.

14. Maenaden-Thyaden, Karyatiden und Silene, also ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Thyaden als attische, die Karyatiden wahrscheinlich als dorische Dienerinnen des Dionysos aufzufassen haben[38]). Silene allein und zwar bakchisch tobende und schwärmende

Silene, das sind ältere Satyrn, nennt uns ein Epigramm. Marmor, wahrscheinlich aus Athen, später auf dem Capitol in Rom.

15. Elf Kämpfe des Herakles in den Giebeln des Heraklestempels zu Theben. Giebelgruppen kann man diese Zusammenstellung ein und derselben Person in verschiedenen Situationen füglich nicht nennen.

3. Götterstatuen.

16. Hera Teleia, Tempelbild in Plataeae, kolossal, stehend, aus pentelischem Marmor. Eine Münze von Plataeae, abgeb. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I. Nr. 134, zeigt uns ein liebliches Köpfchen der Hera, welches mehrfach, sogar mit großer Sicherheit[39]) auf das Werk des Praxiteles bezogen worden ist, während hiefür, da es sich um eine autonome Silbermünze handelt, gar kein Grund vorliegt. Möglicherweise ist uns Praxiteles' Statue in mehrfachen Nachbildungen in Marmor erhalten, deren berühmteste die kolossale in der Rotunde des Vatican (Denkm. d. a. Kunst II. 56) ist; doch würde es zu weit führen, die Gründe für diese Wahrscheinlichkeit hier zu entwickeln[40]).

17. Am Eingange desselben Tempels eine Marmorstatue der Rhea, welche dem Kronos den in Windeln eingewickelten Stein anstatt des Zeuskindes zutrug. Sehr gern würde man auf diese Statue die unvergleichliche Darstellung der Rhea, welche Kronos den Stein darbietet, in dem Relief eines vierseitigen Altars des capitolinischen Museums[41]) zurückführen, da diese Rhea allerdings praxitelischen Kunstgeist athmet; allein da in diesem Relief Kronos selbst erscheint, während die Statue des Praxiteles allein stand, und da Kronos gleichermaßen vortrefflich und meisterlich componirt ist, wie Rhea, so ist diese Zurückführung ohne Willkür nicht möglich.

18. Leto, Tempelbild zu Argos, Marmor, gruppirt mit der jüngsten Tochter der Niobe, Chloris, von der wir nur nicht mit Bestimmtheit sagen können, daß auch sie von Praxiteles war.

19. Die brauronische Artemis, Tempelbild von Marmor auf der Burg von Athen. Die Zurückführung der bewunderungswürdigen Statue der Artemis aus dem Palast Colonna im berliner Museum[42]) grade auf dies Werk beruht auf keinerlei positivem Grunde, doch ist eine große Ähnlichkeit derselben mit den Niobiden allerdings unverkennbar.

20. Artemis, Tempelbild von Marmor in Antikyra. Die Göttin trug eine Fackel in der Rechten, einen Köcher auf der Schulter und neben ihr lag ein Hund. Eine Münze von Antikyra, welche wahrscheinlich diese Statue darstellt, zeigt die Göttin hoch aufgeschürzt. Die Ansicht, daß diese Statue den Söhnen des Praxiteles gehöre, ist schwerlich genügend begründet.

21. Tyche, Tempelbild in Megara; Marmor.

22. Trophonios, der in Träumen Orakel gebende Erdgott von Lebadeia in Boeotien, Tempelbild in Lebadeia, ähnlich dem Asklepios[43]). Marmor.

23. Dionysos, Tempelbild in einem Tempel neben dem alten Theater zu Elis. Marmor.

24. Dionysos, Erzstatue, beschrieben von Kallistratos (8) als in einem Haine, unbekannt wo, aufgestellt. Näheres weiter unten.

25. Hermes das Dionysoskind tragend, im Heratempel von Olympia, derselbe Gegenstand, den wir unter den Werken des älteren Kephisodotos (oben S. 9) kennen gelernt haben. Marmor.

26. Apollon mit dem Beinamen „Sauroktonos (der Eidechsentödter)". Näheres über diese in zahlreichen Nachbildungen[44]) erhaltene Erzstatue weiter unten.

27. Satyr von unbekanntem Material, aufgestellt in der Tripodenstraße in Athen, daher „der Satyr bei den Tripoden" genannt; ob er in oder auf einem der Tempelchen dieser Straße, innerhalb des diesen bekrönenden Dreifußes stand, ist nach dem Texte des Pausaunias (I. 20. 1) nicht klar. Nach der von Pausanias berichteten Anekdote hätte Praxiteles diesen Satyrn selbst als eines seiner besten Werke erklärt. Möglich demnach und wenn wir annehmen dürfen, derselbe habe in dem Tempelchen gestanden, daß der weiterhin zu besprechende Satyr auf dieses Vorbild zurückgeht. Daß ein in derselben Tripodenstraße mit einem Dionysos und einem Eros eines sonst unbekannten Künstlers Thymilos gruppirter Satyr dieser praxitelische gewesen, ist irrig, daß er überhaupt von Praxiteles war, zweifelhaft[45]).

28. Satyr im Tempel des Dionysos zu Megara, aufgestellt neben (nicht gruppirt mit) dem uralten Holzbilde des Dionysos Patroos. Marmor.

29. Eine „Stephanusa", d. h. eine einen Kranz haltende, nicht, wie bisher gewöhnlich gesagt wurde, sich bekränzende weibliche Figur ungewisser Bedeutung, die aber nach einer Vermuthung von Urlichs (Observationes de arte Pr. p. 14) füglich eine Nike oder auch eine Stadtfigur gewesen sein kann. Von Erz und wahrscheinlich in Athen.

Aphrodite fünf Mal und zwar

30. die hochberühmte, ganz unbekleidete, von Marmor, in Knidos, von der später genauer zu handeln sein wird.

31. Die koische, ebenfalls von Marmor, die aber im schärfsten Gegensatze gegen die erstere ganz bekleidet (velata specie) dargestellt und eben deshalb von den Koërn, welche das Vorkaufsrecht hatten, der nackten vorgezogen worden war.

32. In Thespiae, von Marmor, aufgestellt neben einem Bilde der Phryne.

33. Vor dem Tempel der Felicitas in Rom, von Erz, mit dem Tempel unter Claudius durch Feuer zu Grunde gegangen.

34. Im Adonistempel zu Alexandria am Latmos in Karien; von unbekanntem Material.

Eros drei Mal[46]), und zwar

35. ursprünglich in Thespiae aufgestellt, von Marmor, durch Caligula nach Rom geschleppt, von Claudius zurückgegeben, von Nero abermals geraubt und in den Bauten der Octavia aufgestellt, wo er unter Titus durch Feuer zu Grunde ging. In Thespiae wurde er durch eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros ersetzt. Näheres unten.

35a. Eine Wiederholung dieser Statue, ob von Praxiteles' eigner Hand muß dahinstehn, besaß der Mamertiner Heius zu Messana. Sie wurde ihm von Verres geraubt.

36. Zu Parion an der Propontis, ebenfalls von Marmor. Auch von diesem weiterhin Näheres.

37. unbekannten Aufstellungsortes, beschrieben von Kallistratos 3. Erzstatue. Siehe unten.

4. Aus menschlichem oder gemischtem Kreise.

38. Jüngling, der sich eine Binde um das Haar legt (Diadumenos), Erzbild auf der Akropolis, d. h. wohl ohne Zweifel der athenischen, beschrieben von Kallistratos 11.

39 und 40. Zwei Bilder der Phryne, eines das schon erwähnte aus Marmor zu Thespiae, das andere von ihr selbst in Delphi geweiht von vergoldetem Erz.

41. Eine weinende Matrone und eine lachende Buhlerin von Erz; die letztere soll abermals Phryne gewesen sein. Wahrscheinlich in Athen.

42. Ein sich Schmuck anlegendes Mädchen. Von Erz, wohl in Athen.

43. Eine Kanephore, ebenfalls von Erz und in Athen.

44. Wagenlenker auf ein Viergespann von Kalamis, siehe Band I. S. 195.

45. Ein Krieger neben seinem Roß auf einem Grabmal zu Athen, wahrscheinlich Relief.

46. Eine Porträtfigur zu Thespiae, zu der eine fragmentirte Inschrift mit dem Künstlernamen (C. I. Gr. 1604) gehört.

5. Ungewiß und zweifelhaft.

47. „Marmorne Werke im Kerameikos von Athen" nach Plinius, der den Gegenstand nicht angiebt, vielleicht eine Gruppe der eleusinischen Gottheiten (Demeter, Kora und Iakchos), die Pausanias ohne Nennung des Künstlernamens anführt.

48. Erzstatuen vor dem Tempel der Felicitas in Rom, mit dem Tempel unter Claudius durch Brand zu Grunde gegangen; Plinius giebt den Gegenstand nicht an [47]).

49. Nach Strabon (14, 641 b) war der Altar der Artemis in Ephesos „erfüllt" mit Werken des Praxiteles. Schwerlich wird man diesen geschraubten Ausdruck von etwas Anderem als von Reliefen verstehn können; dieser Altar böte somit ein Gegenstück zu demjenigen des älteren Kephisodotos im Peiraeeus.

50. Der eine Koloß auf Monte Cavallo in Rom, ungenügend beglaubigt durch die Inschrift „Opus Praxitelis". Siehe Band 1, S. 233 mit Note 15.

51. Arbeiten am Maussoleum in Halikarnassos, ungenügend beglaubigt durch Vitruv. 7 Vorrede 12.

52 und 53. Die Gruppe der Niobe und ein „Janus", d. h. ein älterer doppelköpfiger Hermes [48]) nach Plinius 36, 28 entweder von Praxiteles oder von Skopas.

Eine aufmerksame Prüfung der vorstehenden Liste von Werken des Praxiteles ist demjenigen, der sich ein vollständiges und unbefangenes Urteil über den Geist und Charakter der Kunst dieses Meisters bilden will, aus doppeltem Grunde

nicht genug zu empfehlen. Einmal an sich; in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, welche Götter wie Menschen, Männer wie Weiber, reifes Alter und blühende Jugend, umfangreiche Gruppen und zahlreiche Einzelstatuen, stark bewegte und ruhige, hoch pathetische wie tief gemüthvolle Darstellungen umfaßt, lehren uns diese Werke einen Künstler kennen, dessen Schöpfungskraft selbst über diejenige des Skopas, mit dem Praxiteles sich auch in den Gegenständen so vielfach begegnet, noch um ein Beträchtliches hinausgeht. Zweitens aber empfiehlt sich ein genaues Erwägen dieses ganzen weiten Kreises der von Praxiteles behandelten Gegenstände insbesondere dadurch, daß dasselbe uns nicht allein vor dem einseitigen Eindruck bewahren kann, welcher, wie schon gesagt, aus der alleinigen Kenntnißnahme der berühmtesten und näher bekannten Werke nur allzuleicht hervorgeht, sondern weil dasselbe fast allein im Stande ist, einer falschen Auffassung auch dieser berühmtesten Arbeiten entgegenzuwirken. Denn allerdings tritt uns in den Schilderungen der Aphrodite von Knidos, des thespischen Eros u. a. Meisterwerke bei den Alten die formelle, ja die sinnliche Schönheit um so häufiger entgegen, je anziehender sie dem Blicke des gewöhnlichen Beschauers und je schwieriger es für einen solchen sein mußte, durch sie hindurch eine höhere, ideale Auffassung des Meisters wahrzunehmen. Es kann nun freilich dies Moment der sinnlichen Schönheit im Kunstcharakter des Praxiteles in keiner Weise und grade so wenig wie bei Skopas hinweggeläugnet, und es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß bei Praxiteles grade so gut, wie bei anderen Künstlern, bei Myron, Phidias, Polyklet, der Ruhm gewisser Werke vor anderen mit deren wirklicher relativer Vortrefflichkeit unter den Arbeiten des Meisters in Zusammenhang stehe; wenn aber darauf hingewiesen wird, daß dieser Ruhm in einer späteren Zeit zu allernächst von der Auffassungsweise und dem Auffassungsvermögen eben dieser Zeit abhangt, so hat das für Werke wie die berühmtesten des Praxiteles noch eine ganz andere Bedeutung als für die der älteren Meister; mit anderen Worten, es kommt bei einem Zeus oder einer Athene des Phidias, bei Polyklets Hera und seinem Doryphoros, bei Myrons Diskobolen oder Ladas oder seiner Kuh die Auffassungsweise der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, weit weniger in Frage als bei den berühmtesten Werken des Praxiteles. Denn die göttliche Erhabenheit und Majestät der phidias'schen Götterbilder, die streng formale Schönheit polykletischer Athletenstatuen, der kunstvolle Rhythmus und die lebensvolle Naturwahrheit myronischer Gestalten wurde entweder vom Beschauer empfunden und verstanden oder nicht; in letzterem Falle konnten solche Werke über haupt keinen nachhaltigen Eindruck machen, mißverstanden aber konnten sie nicht werden. Wohl dagegen konnte dies eine nackte Aphrodite des Praxiteles; mochte auch der feinfühlige Mensch in ihr noch so sehr und noch so deutlich die Göttin der Liebe und der Schönheit erkennen, für grobsinnliche Menschen, wie das von Lukian (in den Erotes) grade in ihrem Verhalten gegenüber dem Werke des Praxiteles sehr fein geschilderte Paar von Liebesrittern, oder selbst für Menschen von prosaischem Gemüthe war sie Nichts mehr und Nichts weniger als ein in allen Theilen wunderbar schönes, nacktes Weib. Daraus allein erklärt sich zur Genüge, was das Alterthum von grobsinnlichen Eindrücken mehrer praxitelischen Werke zu berichten weiß, welche Eindrücke z. B. phidias'sche Statuen schon als ganz bekleidete nicht hervorrufen konnten. Wer aber den

Kunstcharakter des Praxiteles nicht nur allein nach den berühmtesten Werken des Meisters, sondern vollends nach den Wirkungen beurteilen will, den diese auf bestialische Menschen ausgeübt haben, wer den schmutzigen Klatsch, der sich an diese Werke knüpft, als für unsere Auffassung maßgebend betrachtet, der muß über Praxiteles nothwendig falsch urteilen. Das Correctiv unserer Auffassung liegt in der Berücksichtigung des hier Hervorgehobenen und in derjenigen der anderen zahlreichen Werke des Meisters, in denen das Element des sinnlich Schönen entweder ganz zurücktritt oder doch in keinerlei Weise vorherrscht. Werke der Art, und sie bilden die überwiegende Mehrzahl unter den Arbeiten des Praxiteles, hätte dieser nicht schaffen können, wäre ihm zu schaffen nicht in den Sinn gekommen, wenn er ausschließlich der Meister sinnlich reizender Schönheit gewesen wäre, als welcher er nur zu oft betrachtet wird. Und endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, sage man nicht, diese Werke schuf er in öffentlichem Auftrage, die anderen, sinnlich schönen, aus dem eigenen Triebe seines Genius heraus, denn das ist theils nicht wahr, theils unnachweisbar, oder beruht endlich auf einer verkehrten Auffassung dessen, was sich ein Künstler auftragen läßt und was er auszuführen ablehnen wird. Ein Meister wie Praxiteles wird ganz gewiß Nichts übernehmen, was seinem Genius nicht entspricht, worin er nicht glauben darf, diesen seinen Genius mit Erfolg walten zu lassen; und wenn man denn die oben angeführten Tempelbilder der Zwölfgötter, der Hera, Leto, Artemis, des Poseidon und Apollon, des Trophonios und Hermes, in denen von sinnlicher Schönheit als solcher nicht die Rede sein kann, als bestellte Arbeiten geringer anschlagen will, als die beiden Aphroditen, die nackte knidische und die bekleidete koische, die Praxiteles zu Verkauf stellte, also nicht in directem Auftrag arbeitete, so darf man wohl entgegnen, daß der Eros von Parion, daß der Dionysos in Elis und andere Werke voll sinnlicher Schönheit auch bestellte Werke waren oder als solche mit Grund betrachtet werden können, während z. B. die beiden großen Erzgruppen des Koraraubes und der Zurückführung der Persephone schwerlich bestellt, sondern die freien Schöpfungen des Meisters waren.

Nach diesen Vorbemerkungen darf ohne weiteres Bedenken zur Schilderung der uns näher bekannten Meisterwerke des Praxiteles übergegangen werden.

Die knidische Aphrodite [49]). Über die äußere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, um derentwillen Viele nach Knidos reisten und für deren Überlassung der König Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesammten Staatsschulden anbot, läßt sich aus schriftlichen Berichten und aus Nachbildungen, unter denen knidische Münzen [50]) (s. Fig. 78) einen besonderen Anspruch auf Berücksichtigung haben, Folgendes feststellen. Die Göttin stand in einem eigenen tempelartigen Bauwerke, welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in allen Richtungen vollkommen sehn könne. Aus parischem Marmor gearbeitet war sie vollkommen



Fig. 78. Münze von Knidos mit der Aphrodite des Praxiteles.

nackt; während sie aber mit der rechten Hand den Schooß bedeckte, ließ sie aus der erhobenen linken das letzte so eben abgestreifte Gewand über eine Vase fallen, in der wir uns Salböl denken dürfen; die Nacktheit der Göttin war also durch das Bad motivirt, Aphrodite war aufgefaßt, als ob sie sich eben bereite, in die Fluth hinabzusteigen. Die Last des leise nach links gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fuße in einer sehr beweglichen Stellung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche auch nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des himmlischen Leibes gleichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers enthüllt. Von einem solchen weiß die Göttin selbst Nichts, nur ein unwillkürliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten Hand, das Haupt ist nicht emporgerichtet, das Auge schaut nicht hinaus in größere oder geringere Ferne, als wolle sich die Badende vergewissern, nicht überrascht zu werden, sondern das Haupt ist zur Seite gewandt und das Auge ist der Hand gefolgt, die das letzte Gewandstück gleiten läßt. So steht sie da, ein über alle Maßen herrliches Weib, und wenn über das schöne Antlitz, welches von leichtgewelltem und zierlich geordnetem Haar umrahmt, besonders in der Stirn und in der feinen Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze des schmal geöffneten freundlichen Auges bewunderungswürdig war, wenn über dies schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln glitt, so erklärt sich dieses, welches der holdlächelnden Kypris der homerischen Poesie ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus dem natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber war dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war der feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder sinnlicher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der größten Bestimmtheit behaupten, einerseits weil selbst die besseren Nachbildungen im Marmor einen solchen Zug, der bei Aphroditebildern so gewöhnlich ist, nicht haben [51]), andererseits weil Lukian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Statuen zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feuchtglänzende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes keusches und unbewußtes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt; denn was wäre das für ein weibliches Idealbild, das mit den Augen sinnlich sehnsüchtig dreinblickte und zugleich von keuscher Schamhaftigkeit übergossen wäre.

So viel können wir über die äußere Erscheinung und über den darin sich aussprechenden Geist dieses einzigen Kunstwerkes feststellen; allerdings wetteifern namentlich die Epigrammendichter in witzigen Einfällen, in denen sie die überschwängliche Schönheit desselben preisen, aber ihre Ausdrücke sind so allgemeiner Art, daß sie uns eine speciellere Vorstellung, als die, welche wir uns gebildet haben, nicht zu vermitteln vermögen. Wichtiger als diese Lobpreisungen ist für unsere Auffassung der Umstand, daß nicht allein diese Epigramme, sondern daß auch ein so feiner Schriftsteller wie Lukian das Werk des Praxiteles so gut wie die Athene des Phidias das wahre und vollendete Abbild der Göttin nennt, wie sie im Himmel lebt. Das ist deshalb wichtig, weil es uns lehrt, daß Praxiteles, mochte er die Formen seiner Aphrodite nach dem Modell der Phryne oder der Kratina bilden — und wo hätte er denn sonst wohl seine Studien machen sollen, um einen vollendet schönen weiblichen Körper zu schaffen, als an

den schönsten Weibern? — daß Praxiteles es wohl verstand, für einen feineren Sinn die Göttin im Weibe zur Anschauung zu bringen. Und gewiß wird uns diese Überzeugung bestärkt, wenn wir beachten, daß der Meister es wagte, in Thespiae eine Aphrodite neben dem Bilde der Phryne aufzustellen, denn es kann doch wohl keinem Zweifel unterliegen, daß hier alle Welt auf den ersten Blick die Göttin vom menschlichen Weibe unterschied, und daß der Künstler in den beiden Statuen gleichsam das gegebene Modell und dasjenige hingestellt hat, was über menschliches Maß hinaus ein Künstlergenius aus dem Modell zu entwickeln vermag. Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete vor die Aphrodite von Melos im Louvre; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das je im Marmor gebildet wurde, und doch, wer verkennt die Göttin?

Daß freilich die praxitelische Aphrodite den Charakter strenger und etwas kalter Hoheit der Statue von Melos oder auch nur den Ernst gehabt habe, den z. B. die in Arles gefundene Aphrodite im Louvre (Clarac pl. 342. 1307) zeigt, ist mit Grund zu bezweifeln; sie muß nach Allem was wir über sie wissen ungleich holdseliger und anmuthvoller gewesen sein. Können uns also jene Statuen füglich nicht zur Vergegenwärtigung des von Praxiteles geschaffenen Aphroditeideals dienen, so ist es sehr bedenklich, dasselbe in anderen, späten Arbeiten zu suchen. Selbst diejenigen Statuen, welche als Nachbildungen der Knidierin gelten [52]), haben das Motiv der Composition, welches wir aus der Münze von Knidos kennen, keineswegs streng gewahrt, ja zum Theile nicht unbeträchtlich und nicht unbedenklich umgestaltet, wie denn z. B. die Statue in München (s. Anm. 51), die wohl unter allen den Preis verdient und allerdings einen höchst reinen und keuschen Eindruck macht, das Gewand nicht fallen läßt, sondern wie zur Verhüllung des Busens an sich zieht und nicht seitlich nieder, sondern vorwärts und etwas empor blickt [53]). Wo aber die Composition, wo mit ihr die ganze künstlerische Grundlage des Werkes so verändert worden, sollen wir da nicht annehmen, auch der Geist und der Ausdruck des Kopfes, aus dem besonders der Geist spricht, sei ein anderer geworden? sollen wir nicht glauben, eine Zeit, welche alle Naivetät der Composition des Praxiteles verwischte, habe mit rauher Hand noch viel eher den Hauch des Göttlichen verwischt, der des großen Meisters einziges wirkliches Abbild der Aphrodite umschwebte? sollen wir nicht sagen dürfen, daß die Verschmelzung göttlicher Hoheit mit der vollkommensten sinnlichen Schönheit eine That sei, die einem großen Genius, nicht aber mäßiger begabten Nachahmern gelingen kann? Schwerlich würde es Jemand einfallen irgend eine der Nachbildungen der praxitelischen Statue, um von solchen wie die mediceïsche Venus oder von anderen Werken ihres Gleichen, die ein längst überwundener Irrthum auf das Vorbild des Praxiteles bezog, ganz zu schweigen, als Inbegriff des Aphroditeideals oder als künstlerische Verwirklichung der Aphrodite des Homer zu nennen. Denn erst eine Verschmelzung der Göttlichkeit der Aphrodite von Melos mit der zarten Schönheit etwa der münchener Statue würde den Begriff der homerischen Göttin decken, und nur wer sich diese Verschmelzung vollzogen denken kann, dürfte eine Vorstellung der praxitelischen Aphrodite im Geiste schauen. „Denn die Totalität ist, wie Feuerbach (nachgel. Schriften 3, 60) sagt, das Wesen des wahren Ideals,

während es in der Natur der Sache liegt, daß in den späteren Kunstschöpfungen (schon weil sie Nachahmungen waren) das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt und in den einzelnen Nachbildungen bald mehr von seiner erhabenen, bald mehr von der anmuthigen Seite erscheint."

Die Statuen des Eros. Was wir über die praxitelischen Erosstatuen thatsächlich feststellen können ist das Folgende. Der thespische Eros [54]), welchen nach einem Epigramm Praxiteles der Phryne als Lohn ihrer Liebe schenkte, oder den sie nach dem Berichte des Pausanias (SQ. 1224) ihm ablistete, war von ihr nach Thespiae gestiftet und dort, aufgestellt zwischen einer Aphrodite und Phrynes eigenem Bilde von Praxiteles, mit der Cultusweihe belegt, so daß er nur mit Verletzung der Religion durch Caligula und nach seiner Zurückgabe wieder durch Nero weggeführt werden konnte. Er war von pentelischem Marmor, hatte Flügel, die später, vielleicht von Nero, nicht zum Vortheil des Werkes vergoldet wurden und war, obgleich sicherlich mit dem Bogen, vielleicht auch dem Pfeil in der gesenkten Rechten ausgestattet, dennoch nicht als thätiger Bogenschütze aufgefaßt, sondern stand ruhig vor sich hinblickend da, Liebeszauber erregend, wie ein Epigramm sagt, nicht mit dem Pfeile schießend, sondern durch den feurigen Blick des Auges. Irgendwie bekleidet war er wohl nicht, ob ein abgelegtes Gewand neben ihm über einen Baumstamm oder Felsen gehängt dargestellt war, ist ungewiß und eben so ungewiß ist, ob wir von ihm Nachbildungen nachzuweisen vermögen. Der sogenannte Eros von Centocelle im Vatican [55]), der am häufigsten genannt wird, wenn es sich um Nachbildungen des thespischen Eros handelt, ist ein Fragment, welches vor Allem nach besser erhaltenen Wiederholungen ergänzt werden muß, ehe man über sein Verhältniß zum Eros des Praxiteles urteilen darf. Eine dieser Wiederholungen, in Neapel [56]), zeigt diese Gestalt jetzt freilich als Einzelfigur, es ist aber im höchsten Grade fraglich, ob die Composition ursprünglich für eine solche gedacht ist. Es kommt nämlich eine zweite Wiederholung, im Louvre [57]), vor, welche den Eros mit einer zu seiner Rechten auf den Knieen liegenden Psyche gruppirt zeigt, die bittend zu ihm emporschaut und die er mitleidsvoll oder gerührt anblickt. Da nun an dem neapeler Exemplar die Beine mit dem unteren Theile des Stammes und der Basis modern sind, so kann auch mit ihm ursprünglich eine Psyche gruppirt gewesen sein, wodurch allein die ganze Composition erst klar wird. Gleiches wird nun füglich auch von dem vaticanischen Torso gelten; wollte man aber auch behaupten, derselbe und auch der neapolitaner Eros seine Einzelstatuen gewesen, so bleibt immer noch zu berücksichtigen, daß mehr als ein Beispiel lehrt, wie gelegentlich eine Figur aus einer Gruppe entnommen worden ist, um etwas verändert als Einzelstatue aufgestellt zu werden [58]), während sich für die Ergänzung von ursprünglich als Einzelstatuen componirten Figuren zu Gruppen schwerlich *sichere* Beispiele werden nachweisen lassen. Ist aber die hier in Rede stehende Erosfigur ursprünglich mit Psyche gruppirt gewesen, so fällt aller Zusammenhang zwischen ihr und dem thespischen Eros des Praxiteles weg. Den sehr schönen Eros in London [59]) aber kann man, abgesehn davon, daß sich an seiner Bedeutung als Eros zweifeln läßt, seiner Flügellosigkeit wegen mit dem praxitelischen nicht verbinden, und somit dürfte dieser noch zu suchen bleiben.

Der Eros in Parion [60]) wird uns im Gegensatze zu dem thespischen ausdrück-

lich als „nackt“ (nudus d. i. γυμνός) geschildert, was nicht allein und nicht sowohl von dem Mangel der Bekleidung als vielmehr von demjenigen der Waffen (Bogen und Köcher oder Fackel) zu verstehn ist. Er war also waffenlos, hielt dagegen in den Händen einen Delphin und eine Blume, zwei Attribute, welche seine Herrschaft über Meer und Land bezeichnen und ganz besonders für Parion, seiner Lage und seinen sonstigen Culten nach, passend gewählt waren. Geflügelt war auch er und wird als lächelnd und sanft geschildert. Obgleich es keineswegs an Kunstdarstellungen fehlt, welche den Eros mit den hier genannten Attributen (dem einen oder dem anderen) zeigen, kann ihrer doch keine als sichere Nachbildung des praxitelischen Eros gelten; ob sich eine solche unter falsch restaurirten Marmorstatuen findet ist wenigsten bis jetzt unbestimmbar.

Für den dritten Eros [61]) bietet die Beschreibung des Kallistratos nach Abzug aller Phrasen folgende Züge. Derselbe war ein blühender Knabe, der geflügelt den Bogen in der linken Hand hoch erhob, während er die Rechte mit umgebogener Handwurzel gegen das Haupt bewegte. Er ruhte mehr auf dem linken Fuße und scheint eine bewegliche Stellung gehabt zu haben, worauf man die Worte beziehn kann, er habe geschienen auch des Schwunges durch die Luft Herr zu sein. Der Rhetor nennt ihn weich, d. h. von fließenden Formen ohne Weichlichkeit, blühende Locken umgaben sein Haupt, sein Antlitz zeigte ein freudiges Lächeln und aus seinen Augen glänzte etwas Feuriges und doch Mildes. Jedenfalls ergiebt sich aus dieser Schilderung ein nicht ruhender und träumender, sondern handelnder und bewegter Eros voll Lebensfrische, „und wie sehr diese Auffassung des Eros der echt griechischen Natur des die Seele beflügelnden, zu jeder höheren im Sinne der Freiheit und Tüchtigkeit auszuführenden Handlung begeisternden Gottes entspricht, bedarf keiner weiteren Ausführung“ (Stark). Erhaltene Erosgestalten mit den wesentlichen hier in Frage kommenden Compositionsmotiven sind uns in nicht ganz kleiner Zahl erhalten; unter ihnen ist keine, welche nach Abzug unrichtiger Ergänzungen, namentlich der des rechten Armes, der Beschreibung des Kallistratos genauer entspricht, als eine Marmorstatue in der dresdener Antikensammlung (Nr. 273 des Hettner'schen Verzeichnisses), welche Fig. 79 nach Clarac (Mus. de sculpt. IV. pl. 645. Nr. 1467) wiedergiebt, eine Statue, deren antike Theile auch schön genug sind, um, wenngleich als eine späte Nachbildung, letzthin auf ein Original des Praxiteles zurückführbar zu erscheinen, und welche sich mit ihren, wenn auch sehr zarten und jugendlichen, doch bestimmt nicht knabenhaften oder kindlichen Formen den beiden andern praxitelischen Erosstatuen an die Seite stellt.

Ziehn wir nämlich die Summe dessen, was wir aus den Beschreibungen der praxitelischen Eroten für das Erosideal dieses Meisters entnehmen können, so erscheint als die erste Hauptsache, daß Praxiteles den Gott der Liebe nicht als spielendes Knäbchen, sondern in dem Lebensalter darstellte, in welchem der Knabe zum Jüngling wird. Und in der That gehört kein langes Nachdenken dazu, um einzusehn, daß dies die einzige Gestalt ist, in welcher Eros' wirkliches Ideal verkörpert werden kann.

Denn der Knabe weiß Nichts von Liebe, und die Erotenknaben der späteren Kunst vergegenwärtigen uns auch nicht die Liebe mit ihrem Langen und Bangen in schwebender Pein, sondern, wenn Etwas, die heiteren Spiele verliebter Tändeleien im Sinne der gleichzeitigen Poesie. Der reife Jüngling aber und der Mann



Fig. 79. Erosstatue in Dresden, vielleicht nach Praxiteles.

kann uns Eros eben so wenig vergegenwärtigen wie der Knabe, denn den reifen Jüngling und den Mann, wenn er ein Mann ist, kann nie die Liebe mit ihren Träumereien, mit ihrem Sehnen und mit ihrer Wonne der Wehmuth erfüllen und beherrschen, der Mann soll handeln, und wenn er liebt, so kann er und soll er mit kühner und frischer That den Gegenstand seiner Sehnsucht für sich erwerben und er wird uns verächtlich und widerwärtig, wenn er in thatenloser Sehnsucht dahinschmachtet. Wohl aber giebt es eine Zeit in unserem Leben, wo auch den Besten und Tüchtigsten von uns, und grade den geistig und gemüthlich Begabtesten am meisten das eine schwärmerische Gefühl der Liebe ergreift und im Sinnen des Tages, in den Träumen der Nacht beherrscht. Das ist die Zeit, wo der Knabe zum Jüngling reift, wo seine Sinnlichkeit erwacht, ohne daß er sich sinnlichen Verlangens bewußt ist, wo das reizbare Gemüth von jedem Strahle der Schönheit entzündet wird, wo die erregte Phantasie jede Schönheit zum Ideale steigert, wo der Mensch durch den Reichthum erwachender Gefühle, die er bisher nicht ahnte, zum Räthsel für sich selber wird, und wo er in jene bald freudige, bald wehmüthig weiche Träumerei versinkt, aus der wir ihn vergebens zu erwecken suchen und aus der er selbst sich nicht befreien mag. Das ist das Alter, in dessen Formen der Gott der Liebe, der nur dieses ist, allein verkörpert werden kann, und in welchem er von Praxiteles und überhaupt dieser Periode der Kunst in Anschluß an die Grundlagen verkörpert wurde, welche schon die vorige Periode für die Erosbildung so gut wie für die nackte Darstellung der Aphrodite gelegt hat[62]). In dem aber, was uns von den in Praxiteles' Eroten zur Anschauung kommenden und durch sie im Beschauer erregten Stimmung überliefert wird, offenbart sich vollaus der Geist der jüngeren Periode der Kunst, derselbe, welcher in Skopas' megarischer Erotengruppe lebt und auf den die Schöpfungen der vorigen Periode höchstens vorbereitend hinweisen konnten.

Der Apollon sauroktonos[63]) ist in nicht wenigen Wiederholungen in Marmor und einem kleinen Exemplar in Erz (in der Villa Albani) auf uns gekommen, von denen Fig. 80 das Exemplar im Louvre wiedergiebt, bei dem hauptsächlich nur die rechte Hand, die einen Pfeil halten müßte, unrichtig restaurirt ist. Plinius sagt in der Aufzählung der Erzwerke des Praxiteles: er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe auflauerte, welchen man den „Eidechsentödter" nennt. Der

Charakter und die Situation der Statue, soweit sie der Augenschein bietet, ist durch diese Worte freilich gegeben, aber eine Erklärung enthalten sie nicht. Eine solche ist auch noch immer nicht mit Sicherheit gefunden, namentlich geben die von verschiedenen Seiten gemachten Versuche die Composition mit der Mantik in Zusammenhang zu bringen, wozu die allerdings bekannte mantische Natur der Eidechsen den Anlaß bot, oder derselben einen tieferen sacralen Sinn unterzulegen, zu den gerechtesten Bedenken Anlaß, und es ist nach dem ganzen Charakter der Composition weitaus am wahrscheinlichsten, daß es sich um Nichts, als um ein Spiel handle, welches wenigstens ein Mal (in einem Vasenbilde) auch bei einem menschlichen Knaben vorkommt und zu dem die Schnelligkeit der Eidechse gleichsam herauszufordern scheint: es gilt den Versuch, das flinke Thierchen zu treffen. Danach wäre also der Name „Sauroktonos" allerdings gerechtfertigt, allein so wie dieser sicher kein Cultname Apollons, und wohl nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythontödter" der Statue beigelegt ist, so ist das ganze Werk als ein mythologisches Genrebild aufzufassen, dergleichen von dieser Periode an auch in anderen Kreisen, namentlich dem des Dionysos und der Aphrodite, keineswegs selten sind. Die Stellung des jungen Gottes werden wir uns so motivirt zu denken haben, daß er in nachlässiger Ruhe an einem Baum gelehnt mit einem Pfeil spielte, wobei er wahrscheinlich den Kopf in die linke Hand des aufgestützten linken Armes lehnte. Das Herauflaufen der Eidechse am Stamm bringt ihn in Bewegung, der linke Arm streckt sich und macht das Thierchen stutzen, die rechte Hand zückt den Pfeil und die Geschicklichkeitsprobe beginnt. Wenn demnach dieses Werk des Praxiteles auch tieferen idealen Gehaltes entbehrt, so ist es, wie mit Recht bemerkt worden, durchaus geeignet uns von einer Eigenschaft der praxitelischen Kunst, von ihrer Anmuth, eine klare Vorstellung zu geben, während es zugleich in Auffassung und Formen den Geist der Unschuld athmet. Eine Copie aber, die vaticanische, hat auch noch in der Behandlung des Kopfes und Haares eine strengere Behandlungsweise bewahrt, welche dem allzu



Fig. 80. Apollon sauroktonos im Louvre, nach Praxiteles.

genrehaften Eindruck, den die anderen Exemplare machen, entgegenwirkt und uns zeigt, wie gewöhnliche Copistenhände den feineren Reiz von den Werken dieses Meisters abstreiften.

Dionysos. Von den praxitelischen Statuen des Dionysos kennen wir den in Elis aufgestellten (oben Nr. 23) und den mit Methe und Staphylos gruppirten (Nr. 9) direct nicht näher; wir sind also hier wiederum auf den von Kallistratos beschriebenen Dionysos (Nr. 24) angewiesen, von dem der Rhetor folgende sachlichen Züge darbietet. Die Statue, bei welcher mit vielen Worten die weiche und fließende Behandlung des Erzes gepriesen wird, welche dasselbe wie Fleisch erscheinen ließ, stellte den Gott in blühender Jugend dar, voll Weichheit und von Reiz umflossen, dem von Euripides in den „Bakchen" dargestellten Dionysos entsprechend; sein Haupt war mit Epheu bekränzt, welcher die Windungen der Locken aus der Stirn emporhielt. Bekleidet war er mit einem Rehfell und stand da die Linke auf den Thyrsos gestützt. Sein Antlitz war lächelnd und sein Auge strahlte Feuer wie im bakchischen Ergriffensein. Während die meisten dieser Züge sich bei nicht wenigen der erhaltenen Dionysosstatuen wiederholen, weichen dieselben allermeist im Ausdruck von der hier gegebenen Schilderung ab, insofern sie fast durchgängig, und zwar je nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit unverkennbarer, wohl einen schwärmerischen, nicht aber einen feurigen Blick haben, und sich nicht fröhlich, sondern wehmüthig bewegt zeigen, in einer Stimmung, welche durch den leichten Rausch edlen Weines vielfach bei jungen und zartgestimmten Menschen eintritt, während derbere Naturen zu lauter Lustigkeit angestachelt werden, wie sie sich in den Satyrn und Silenen der alten Kunst offenbart. Nichts desto weniger giebt es aber ein vorzügliches Kunstwerk, die großartig schöne Dionysosbüste des leydener Museums[64]), welche auch in diesem Punkte mit den Angaben des Kallistratos übereinkommt, nur daß ihr aufwärts strebendes Haar, in welchem die Epheutrauben liegen, von einer breiten Binde emporgehalten wird. Muß uns nun auch dieser Umstand abhalten, dieses Monument unmittelbar auf den Dionysos des Praxiteles zurückzuführen, eben so wie seine Zurückführung auf denjenigen des Skopas (oben S. 16) sich nicht näher begründen läßt, so beglaubigt doch die leydener Büste nicht allein im Allgemeinen die Aussagen des Kallistratos, sondern zeigt uns, wie Dionysos bei aller jugendlichen Weichheit schwungvoll und feurig aufgefaßt werden könne, und ist, da eben dies von der Statue des Praxiteles ausgesagt wird, wohl geeignet, dem Vorurteile mit entgegen zu wirken, als habe dieser Meister sich wesentlich im Kreise des Weichlichen und Sentimentalen bewegt.

Dionysos' Umgebung. An den Gott des Blühens und Gedeihens der Natur schließt sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edeln, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefaßt werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolgschaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturlebens

zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinnen und Maenaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgiasmus, den sein Cultus mit sich führt.

Praxiteles hat von diesen mannigfaltigen und verschiedenen Wesen des bakchischen Thiasos nicht wenige gestaltet; wir haben oben unter seinen Werken sowohl Satyrn, wahrscheinlich der edleren Art (Nr. 9, 27, 28), wie Silene, wildschwärmende ältere Satyrgestalten (Nr. 14), wie einen bocksfüßigen Pan (Nr. 10), endlich auch nicht wenige weibliche Figuren dieses Kreises, Methe, Nymphen und Thyaden gefunden, Arbeiten, in denen Praxiteles gleichsam Seitenstücke zu dem Chor der Meergeschöpfe von Skopas' Hand geschaffen hat. Daß wir unter den erhaltenen Kunstwerken keine bestimmten Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen vermögen, ist schon oben hervorgehoben, und nur nachdem hieran ausdrücklich erinnert ist, darf von einer in fast unzählbaren Wiederholungen auf uns gekommenen Statue eines Satyrn, von der Fig. 81 das Exemplar im capitolinischen Museum wiedergiebt, als von einer praxitelischen Erfindung die Rede sein, als welche sie fast ganz allgemein gilt, ohne daß wir sie als solche erweisen können [65]. Praxitelischer Geist leuchtet freilich aus derselben, sowohl was ihre Composition wie auch was ihre Formgebung anlangt, hervor, wie dies die tüchtigsten Autoritäten anerkennen, und schwerlich läßt uns die Vergleichung namentlich des Apollon Sauroktonos denselben Geist der Kunst verkennen, wenn wir nicht vergessen, wie der Gott sich zum Satyrn verhalten muß. Die schönen und fließenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne jenen Adel, welchen eine höhere göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt, und ohne die Ausbildung, die der Körper den Übungen des Gymnasium verdankt. Zu ringen und zu kämpfen würde dieser Körper freilich nicht taugen, für ihn paßt nur das freie Umherstreifen,



Fig. 81. Satyr im capitolin. Museum, vielleicht nach Praxiteles.

ein Tanz mit den Nymphen oder diese behäbige Ruhe, die wir vor uns sehen, welche den Körper von oben bis unten durchdringt, den Arm auf die Hüfte stützen, den rechten Fuß fast nur schwebend den Boden berühren läßt. Ein Pantherfell ist um die Schultern gehängt und verhüllt beinahe Nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breiteren, nach unten an den Schläfen etwas schmaleren Stirn, von der sich in der Mitte die Haare ein wenig emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die für die Satyrn charakteristische Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form der Nase wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. Für die Bedeutung der Statue muß daran erinnert und davon ausgegangen werden, daß bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, daß man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte, und daß man nicht selten Statuen von Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesels sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun flötet freilich unser Satyr nicht, sondern er ruht nachlässig und bequem auf einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlocal andeutet, und schaut mit leichtem und schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches und dem Rauschen der Wipfel. Und so erscheint er ganz und gar als die Personification der süßen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiterem und heißem Sommertage versetzt.

Nur von den wenigen im Vorstehenden besprochenen Werken des Praxiteles können wir Näheres feststellen oder vermuthen, von dem ganzen weiten Kreise seiner übrigen Schöpfungen wissen wir bisher Nichts, als was oben im Verzeichniß beigebracht worden ist. Bei dem Ruhme und der Vortrefflichkeit des Meisters ist es jedoch undenkbar, daß nicht eine bei weitem größere Zahl seiner Arbeiten vom späteren Alterthum mehr oder weniger genau copirt worden wäre, sehr wahrscheinlich deshalb, daß auch wir solche Nachahmungen noch besitzen, die wir als das was sie sind nur darum nicht erweisen können, weil die Angaben unserer Quellen über die Originale zu kurz und oberflächlich sind. Dieses schließt indessen unsere Berechtigung nicht aus, dem maßgebenden Einflüssen praxitelischer Kunst in der Vollendung nicht weniger Idealgestalten nachzuspüren, nur daß man sich nicht verleiten lassen darf, hier ohne bestimmte Gründe auf einzelne erhaltene Monumente hinzuweisen.

Als ein Gestaltenkreis, auf welchen Praxiteles besonders starken Einfluß gehabt hat, gilt nach ziemlich allgemeiner Überzeugung derjenige der Demeter. Eine unbestreitbare Thatsache ist zunächst, daß während unter den Werken keines einzigen der großen Meister der vorigen Periode eine Demeter genannt wird und in dieser jüngeren Periode außer Praxiteles nur noch Damophon von Messene, Eukleides und Sthennis die Göttin darstellten, der erste zwei Mal, die letzteren beiden je ein Mal, Praxiteles sich mit derselben in ganz hervorragender Weise befaßte und sie fünf Mal in sehr verschiedenen Situationen bildete. Auch in erhaltenen datirten Monumenten finden wir Demeter nur im Giebel und im

Cellafries des Parthenon, nicht aber als Cultbild. Es scheint demnach, als ob die Zeit bis auf Praxiteles (denn die drei anderen Künstler sind seine Zeitgenossen) sich an den aus uralter Zeit überkommenen Cultbildern der vielverehrten Göttin genügen ließ, und als wahrscheinlich kann gelten, daß keiner der Meister der vorigen Epoche ihr Ideal neu gestaltete. Während in Plastik und Malerei (Euphranor und Zeuxis) unserer Periode eine Reihe von neuen Bildern der Göttin genannt werden, gehört ihr unbestreitbar auch die schönste bisher auf uns gekommene Demeterstatue, jene in allem Betracht hochvorzügliche sitzende, im Temenos der Demeter und Kora in Knidos von Newton entdeckte (abgeb. b. Newton, Discoveries at Halicarnassus Cnidus and Branchidae pl. 55), in welcher man den Einfluß der Kunst des Skopas und Bryaxis erkannt hat, ohne gleichwohl sie dem einen oder dem anderen dieser Meister, neben welchen mit wenigstens gleichen Ansprüchen auch Praxiteles genannt werden könnte, zuzuschreiben. Aber auch unter den seit längerer Zeit bekannten Monumenten giebt es mehr als eine, nur bisher nicht erkannte und nicht richtig benannte Statue der Demeter, welche den Geist der jüngeren attischen Schule athmet, so vor allen ein in mehren Exemplaren (am schönsten im großen Saale des capitolinischen Museums [66]) erhaltener, gewöhnlich als Hera falsch benannter Typus, in welchem die muttermilde Segensgöttin in trefflichster Weise zur Anschauung gelangt, während ein anderer Typus [67]) mehr die erhabene Göttin aller Erdenblüthe und die Herrin der Mysterien vergegenwärtigt. Praxiteles aber hat Demeter außer im Kreise der anderen großen Götter erstens zwischen der Tochter und dem mystischen Sohne Jakchos offenbar in diesem Sinne als die hehre Göttin der eleusinischen Weihen und wohl ohne Zweifel in erhabener und reifer Mütterlichkeit umgeben von der blühendsten männlichen und weiblichen Jugend dargestellt; zweitens sodann als die segengebende Stifterin des Ackerbaus und der heiligen Satzungen der Civilisation (Thesmophoros) mit der Tochter und dem ersten Verbreiter ihrer Saaten, Triptolemos, in einer Gestalt und Stimmung, welche wir uns durch das eleusinische Relief (Anm. 34) vergegenwärtigen können. In zwei anderen Werken in den Erzgruppen des Koraraubes und der Übergabe der Tochter an den Gatten hat Praxiteles die Göttin in lebendigster dramatischer Situation dargestellt und wir dürfen wohl glauben, daß in der ersteren dieser Gruppen der Schmerz der Mutter in den schärfsten Zügen ausgeprägt und zu wahrhaft tragischem Pathos erhoben gewesen sei; denn alle nur halbwegs guten Darstellungen des Koraraubes in Reliefen [68]) zeigen uns die dem Räuber auf ihrem Schlangenwagen nachsetzende Demeter aufgelöst in eine an Verzweiflung grenzende Gemüthsaufregung. Die andere Gruppe dagegen, wenn wir auf ihren richtig erkannten Gegenstand und auf die Reproduction derselben in den in Anm. 37 genannten Vasenbildern, namentlich in dem ungleich vorzüglicheren ersteren derselben einen Schluß bauen dürfen, muß in Demeter die ganze tiefe Wehmuth jeder Mutter, die ihr geliebtes Kind dem fremden Manne dahingeben muß, in einer durch die Umstände und die Bedeutung der Personen gesteigerten Weise zur Anschauung gebracht haben. Diese beiden Demeterstatuen werden auf der Scala des Ausdrucks die eine grade so weit jenseits wie die andere diesseits der Niobe gestanden haben, mit der man sie allein würdig wird vergleichen dürfen.

Andere Götterkreise. Nächst dem Kreise der Demeter hat Praxiteles'

Genius sich nach Ausweis des Verzeichnisses seiner Werke besonders dem apollinischen zugewandt und auch in diesem wie in jenem mehre Gruppen geschaffen, in denen wir die Darstellung eines tiefen Gemüthslebens wenigstens vermuthen dürfen. So in den beiden Gruppen der Leto mit ihren Kindern (Nr. 6 und 7), welche letzteren Praxiteles nicht als Kinder, wie Skopas (oben S. 15), sondern in blühender Jugend der Mutter zur Seite stellte. Wenn wir lesen, wie die Poesie Leto feiert als die Mutter so herrlicher Kinder oder sie darstellt im freudigen Stolze über dies ihr Mutterglück, so mögen wir ahnen, wie in diesen praxitelischen Gruppen die Leto mit dem Ausdruck dieses freudigen, ja stolzen Muttergefühles eine herrliche und doch, wie die Poesie sie nennt, milde Matrone zwischen den glänzendsten und frischesten Bildern göttlicher Jugend dastand. Und auf Grund des schönen Gegensatzes, zu dem der Parthenonfries Poseidon und Apollon verbindet (Bd. I. S. 305) ist es gewiß nicht zu gewagt, zu glauben, Praxiteles habe sich diesen Gegensatz in seiner entsprechenden Gruppe (Nr. 8) nicht entgehn lassen, während ein noch reicher abgestuftes Bild matronaler Erhabenheit, jungfräulich strengen Ernstes und blühendster Mädchenunschuld in der Gruppe der zwischen Athene und Hebe thronenden Hera (Nr. 2) geboten sein mochte. Und wie mochte des Gottes edlere Natur in wiederum einer anderen Gruppe, der dionysischen (Nr. 9) über die seiner Begleiter, des Satyrn und der Methe hervorleuchten, welche reichen Contraste, harmonisch aufgelöst und verbunden mochten sich hier dem Auge darbieten.

Dies Alles sind freilich Bilder, welche wir nach dem bisherigen Stande unserer Monumentalforschung nur mit dem Auge des Geistes zu schauen vermögen, vorausgesetzt obendrein, daß unser Blick nicht durch Vorurteile geblendet ist. Daß es aber nicht Phantasmagorieen sind, welche wir uns so ausmalen, wird sich aus den folgenden Betrachtungen des über Praxiteles' Kunstcharakter Überlieferten wenigstens zum Theil ergeben. Um aber hier, wo es sich zunächst um die Werke des Meisters handelt, uns so nahe wie immer möglich an die Urkunde und an das mit Sicherheit Auszumachende zu halten, werden alle nicht direct belegbaren Vermuthungen über die Gestaltung, welche unter Praxiteles' Hand die von ihm dargestellten Gottheiten annahmen, zu unterdrücken sein, während den Bildwerken aus den Kreisen des Menschlichen noch eine kurze Betrachtung zugewendet werden möge. Am genauesten kennen wir aus Kallistratos' Beschreibung den Diadumenos (Nr. 38). Der Rhetor schildert auch ihn, wie den Eros, als einen weichen Jüngling auf der Grenze des Knabenalters und von liebenswürdiger Schönheit und macht abermals viele Worte über die fließende und fleischige Behandlung des Erzes. Das Motiv der Composition war das Umlegen einer breiten Binde (nicht einer Siegertaenie) um das Haupt, durch welche die Stirn von den über dieselbe herabfallenden Locken befreit wurde, während diese sich über den Nacken ausbreiteten. Der Jüngling schien sich zum Tanze anschicken zu wollen; seinem liebreizenden Blick aber waren Scham und Zucht gesellt und er glänzte in Freudigkeit[69]. Unter den andern Werken aus diesem Kreise sind die Statuen der weinenden Matrone und der lachenden Dirne (Nr. 41) besonders deswegen zu bemerken, weil nach Plinius' Zeugniß bei ihnen der Schwerpunkt der Erfindung in dem Ausdrucke der entgegengesetzten Affecte gelegen zu haben scheint. Nach einer wahrscheinlichen Vermuthung von Urlichs (Observationes p. 14) gehörten diese

Statuen, wie einige andere von anderen Künstlern, zu den Ornamenten des athenischen von Lykurgos vollendeten und neu ausgeschmückten Theaters und waren durch Motive der Komödie angeregt. Die Nachricht, daß die Buhlerin ein abermaliges Bild der Phryne gewesen sei, und daß man in ihr die Liebe des Künstlers und deren Lohn im Gesichte des Mädchens erkannt habe, scheint (nach Urlichs) Nichts als ein epigrammatischer Einfall zu sein. Von den übrigen Werken wissen wir Näheres nicht und wenden uns deshalb zu den Urteilen der Alten über Praxiteles' Kunst und zu dem Versuche, auf der Grundlage dieser Urteile und dessen, was uns die Werke gelehrt haben, ein einheitliches Bild von dem Wesen der praxitelischen Kunst zu entwerfen.

Nicht wenige antike Zeugnisse bei Dichtern und Prosaisten verkünden den Ruhm des Praxiteles, nennen ihn unter den größten Künstlern Griechenlands, ja stellen ihn zum Theil allein neben Phidias. Die meisten dieser Zeugnisse aber tragen zur Erkenntniß dessen, was wir zu erkennen streben: die Art der Größe des Künstlers, Nichts bei. Von Bedeutung sind in diesem Betracht nur diejenigen, welche Praxiteles' hohe Vorzüglichkeit insbesondere als Marmorbildner hervorheben, in sofern das Material, in welchem ein Künstler arbeitet, wie schon mehrmals hervorgehoben worden, für den Geist seiner Kunst von Bedeutung ist. Praxiteles beschränkte sich nicht, wie Skopas wesentlich, auf den Marmor; hochbedeutende unter seinen Werken waren in Erz gegossen, aber glücklicher war er nach Plinius in der Bearbeitung des Marmors, in der er nach demselben Zeugen sich selbst übertraf und der er, auch nach Ausweis seiner Werke seinen größeren Ruhm verdankt. Liegt hierin ein erster Zug seiner künstlerischen Verwandtschaft mit Skopas, so darf doch nicht vergessen werden, daß Praxiteles' Thätigkeit als Erzgießer ihn wiederum von Skopas unterscheidet und ihn, zunächst technisch, dann aber auch, da Material und Technik mit dem geistigen Gehalte der Kunstwerke im Zusammenhange stehn, in innerlicher und geistiger Beziehung als vielseitiger selbst noch über Skopas erhebt. Als Zeugniß für die große Sorgfalt, welche Praxiteles auf die Vollendung seiner Marmorwerke verwandte, mag auch die Nachricht angeführt werden, daß er die Technik der enkaustischen Malerei, welche bei der Färbung einzelner Theile an Marmorwerken in Anwendung kam, vervollkommnet hat, und daß er den großen Enkausten Nikias zur Ausführung dieser Malerei an manchen seiner Werke, die er selbst seine liebsten nannte, verwendete.

Auf die technische und formelle Seite der Kunst des Praxiteles oder überwiegend auf diese beziehn sich ferner noch die folgenden Zeugnisse der Alten.

Am wenigsten bedeutend für die Bestimmung des Charakters praxitelischer Arbeiten ist das Lob, welches ein unbekannter aber kunstsinniger Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Armen der praxitelischen wie den Köpfen der myronischen und den Torsen (genauer der Brust) der polykletischen Statuen spendet. Wäre dies Lob auf die Arme der knidischen Aphrodite oder des thespischen Eros oder sonst einer der jugendlichen Gebilde unseres Meisters zugespitzt, oder wären wir berechtigt, was wir nicht sind, dasselbe als in der Art zugespitzt zu verstehn, so dürfen wir dasselbe als ein Zeugniß für besonders feine Grazie betrachten, etwa wie die vielfach wiederholten Lobpreisungen rafaëlischer Madonnenhände. Da das Zeugniß aber ganz allgemein lautet, so werden wir es

nur dann zu verwerthen vermögen, wenn wir es in Gegensatz bringen dürfen zu dem leisen Tadel, welcher in Beziehung auf die Bildung der Glieder, allerdings nicht bei demselben Schriftsteller, gegen den Bildhauer und Maler Euphranor und gegen den Maler Zeuxis ausgesprochen wird, welche beiden großen Künstlern die Glieder im Verhältniß zum Körper etwas zu schwerfällig und massenhaft bildeten, und wenn wir andererseits an Lysippos denken, von dem gesagt wird, er habe, um die Schlankheit seiner Statuen zu fördern, die Köpfe kleiner und die Gliedmaßen schmächtiger und trockener dargestellt als ältere Bildner. Praxiteles dagegen, so würde der Sinn des Zeugnisses sein, wußte die Glieder, namentlich die Arme, im reinsten Ebenmaß, im schönsten Verhältniß zu der Gesammtheit des Körpers und, warum sollten wir das nicht glauben, bei allen den sehr verschiedenen Gegenständen, die er darstellte, mit besondern fein abgewogener Schönheit zu bilden.

Bedeutender scheint, richtig verstanden, eine andere Stelle. Cicero (de divinat. 2, 21. 48. SQ. Nr. 1297) spricht von einem durch den Zufall gebildeten Panskopf von Marmor und sagt: das ist kein Wunder, denn es stecken ja selbst praxitelische Köpfe im Stein. Das ist ein ähnlicher Ausspruch wie der Michel Angelos, die Statuen steckten im Stein, nur müßten sie herausgeholt werden. Offenbar soll hier durch die Worte: „selbst praxitelische Köpfe" etwas ganz Vorzügliches, ein Höchstes in seiner Art bezeichnet werden, und das wird auch nicht durch eine Parallelstelle (ibid. 1, 13. SQ. Nr. 1186) aufgehoben, wo es nach Anführung derselben Geschichte heißt, es mag wohl eine Art von Figur zu Tage gekommen sein, nur nicht eine solche, wie sie Skopas macht. Denn, will man auch darauf kein Gewicht legen, daß hier von Figur, dort von praxitelischen Köpfen die Rede ist, so ist grade Skopas der Praxiteles verwandteste Künster, und die Hervorhebung praxitelischer Köpfe als ein Höchstes wird nicht beeinträchtigt, wenn Skopas an dem gleichen Lobe theilnimmt. Worin der Vorzug praxitelischer Köpfe vor denen anderer Meister bestanden habe, wird freilich nicht gesagt, und nur die Betrachtung der ferneren Zeugnisse dürfte uns berechtigen, denselben in hoher individueller Schönheit und feinem seelischen Ausdruck zu suchen. Daß in diesen Stellen Praxiteles und Skopas nur als Marmorbildner genannt seien und daß an ihrer Stelle eben so gut jeder andere Künstler stehn könnte, das muß in Abrede gestellt werden.

Ohne Frage das wichtigste Zeugniß aber von denjenigen, die zunächst die formelle Seite der praxitelischen Kunst angehn, steht bei Quintilian an derselben Stelle (12, 10, 8 und 9), welche schon für Phidias, Polyklet und Demetrios benutzt worden ist, und zwar im so genauem Zusammenhange mit dem von diesen Künstlern Ausgesagten, daß das Ganze nochmals hergesetzt werden muß. „An Fleiß und würdevoller Schönheit (decus) übertrifft Polyklet die Übrigen, doch gestehn wir, um Anderen nicht zu nahe zu treten, zu, daß ihm, dem von den Meisten die Palme zuerkannt wird, die Erhabenheit abgeht. Denn gleichwie er der menschlichen Form würdige Schönheit über die Natur hinaus beigelegt hat, so hat er die Majestät der Götter nicht erfüllt, ja er soll selbst das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben. Was aber Polyklet abging, das war Phidias und Alkamenes verliehen. Doch war Phidias ein größerer Künstler in der Darstellung der Götter als in derjenigen der Menschen,

im Elfenbein aber weit über alle Nebenbuhlerschaft erhaben, und hätte er auch Nichts als die Minerva in Athen und den Juppiter in Olympia gemacht, durch dessen Schönheit er der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügte; so sehr entsprach die Majestät des Werkes dem Gotte selbst. Von Praxiteles aber und Lysippos sagt man sehr richtig, sie seien der Naturwahrheit nahe gekommen (accessisse), denn Demetrios ist in derselben zu weit gegangen und hatte es mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit abgesehn."

Indem für die Theile dieses Urteils, welche Phidias, Polyklet und Demetrios angehn, auf früher Vorgetragenes verwiesen wird, sind hier die Praxiteles direct angehenden Worte besonders in's Auge zu fassen. Er und Lysippos sind der Naturwahrheit nahe gekommen, sagt unser Gewährmann, und diese Annäherung an die Wahrheit stellt er in doppelten Gegensatz einerseits gegen die göttliche Erhabenheit phidias'scher und genen die über natürliches Maß hinaus gesteigerte (stilisirte) Schönheit polykletischer Werke, andererseits gegen den bloßen Realismus des Demetrios. Alles kommt hier offenbar darauf an, die Art der Naturwahrheit des Praxiteles mit einem Worte zu bezeichnen, welches dieselbe in ihrer Stellung zu diesem doppelten Gegensatze erläutert; und da wird sich kaum ein besseres Wort finden lassen, als Individualismus. Die großen Künstler der vergangenen Zeit schufen nicht Individuen, sondern Typen; Phidias Typen des höchsten geistigen Daseins, Polyklet Typen der absoluten Formschönheit, Myron, der hier auch seine Stelle finden kann, Typen des intensivsten animalen Lebens und der höchsten körperlichen Bewegung. Natürlich soll die Kunstweise der drei großen Meister mit dem hier gewählten Ausdruck nicht etwa erschöpfend bezeichnet werden, denn sie hat ja allerdings noch ganz andere Seiten; aber das hier Berührte bildet das Unterscheidungsmerkmal derselben von der Kunst des Praxiteles, die ebenfalls noch andere Seiten hat, das Unterscheidungsmerkmal der Stilisirung von der Naturwahrheit, die deshalb als Individualismus erscheint, weil sie nicht aus der Natur Abstrahirtes darstellt, sondern sich mit der Schönheit und Vollkommenheit begnügt, welche die ungestört schaffende Natur im Individuum als ihre vollkommensten Leistungen zu Tage fördert. Die Realisten im anderen Gegensatze streben ebenfalls nach Naturwahrheit, nach Individualismus, aber sie geben das Moment der Schönheit auf; nicht die individuelle Schönheit, sondern die individuelle Eigenthümlichkeit, auch die häßliche, auch die in der freien Entwickelung gehemmte, ist ihr Augenmerk. Praxiteles dagegen ist der Naturwahrheit nahe gekommen, während er das Moment der Schönheit festhielt.

Diesen Individualismus der Schönheit haben nach Quintilian Praxiteles und Lysippos gemein. Dennoch offenbart er sich in diesen, in manchem Betracht grundverschiedenen Künstlern verschieden. Wie ihm Lysippos nachstrebte, das wissen wir, es war durch die äußerste Feinheit der Formgebung, die sich auch in den kleinsten Einzelheiten, z. B. in der Bildung der Haare darthat; wie er sich bei Praxiteles offenbarte, ist zunächst nicht überliefert, und wir müssen daher versuchen es aus der Verbindung verschiedener Merkmale abzuleiten. Vielleicht wird man sich begnügen müssen, den Individualismus der praxitelischen Werke in ihrer Mannigfaltigkeit zu erkennen, vermöge deren Praxiteles den directesten Gegensatz zu dem am meisten typisch formenden Künstler Polyklet bildet, aber

auch zu Phidias, der in der Darstellung der Götter größer war als in der der Menschen, und zu Myron, der, ausschließlich der Darstellung des Körperlichen zugewandt, die Seele nicht ausdrückte. Eine größere Mannigfaltigkeit als die der praxitelischen Arbeiten scheint kaum denkbar, wenn der Meister aber Alter und Jugend, Männer und Weiber, Götter und Menschen mit gleichem Glück zur Darstellung zu bringen weiß, worauf beruht das, wenn nicht auf dem Individualismus? Vielleicht also müssen wir uns begnügen, den Individualismus des Praxiteles, die Naturwahrheit seiner Werke in dieser Mannigfaltigkeit zu erkennen, vielleicht aber auch ergiebt sich aus den folgenden Betrachtungen noch ein anderes Moment, um den Individualismus des Praxiteles zu charakterisiren.

Die Besprechung des quintilianischen Urteils hat uns schon von der Darstellung der formellen Seite des praxitelischen Kunstcharakters zu derjenigen der innerlichen und geistigen hinübergeleitet; sachgemäß hat jetzt der antike Ausspruch über unseren Künstler zu folgen, von dem nicht mit Unrecht gesagt ist, er müsse füglich den Eckstein der ganzen Untersuchung bilden, und der es wesentlich mit dem geistigen Theil des praxitelischen Kunstschaffens zu thun hat. Praxiteles, sagt Diodor von Sicilien (im Anfange der Fragmente seines 26. Buches SQ. Nr. 1298) ist derjenige Künstler, welcher im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Steine darzustellen wußte. Die Bewegungen des Gemüths (*τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*) sagt unser Gewährsmann, mit einem Worte, welches die Griechen für die ganze Scala der Erschütterungen unseres Innern von der zartesten Regung des Gefühls bis zum tosenden Sturm der Leidenschaft, von der heiteren Freude zum tödtlichen Schmerz gebrauchen, und Praxiteles ist der Künstler, der diese Bewegungen im höchsten Grade (*ἄκρως*) darzustellen wußte; nicht als ob nicht andere Künstler sie auch dargestellt hätten, aber er that es mehr als alle Anderen, verstand es besser als alle Anderen, das bewegte Innere in der Form zur Anschauung zu bringen. Was will dieser Ausspruch Anderes, als den Schwerpunkt der Kunst des Praxiteles bezeichnen? Und es scheint in der That, daß er denselben vollkommen bezeichnet, daß alle übrigen Seiten des Kunstcharakters unseres Meisters aus diesem Grundprinzipe seines Strebens entweder folgen oder sich mit demselben zu schönster Harmonie verbinden.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, um uns den vorstehenden Satz zur Überzeugung zu bringen, die verschiedenen Bewegungen des Gemüths, welche Praxiteles in seinen Werken zur Anschauung brachte. Fröhliche und ausgelassene Lustigkeit steht in der lachenden Buhlerin und in den bakchisch lärmenden und schwärmenden Satyrn schwermüthiger Trauer in der weinenden Matrone und tiefer Wehmuth in der Demeter Katagusa gegenüber; wir fanden freudige Jugendlust besonders in dem Diadumenos und dem dritten Eros neben der wildesten Leidenschaft in der Demeter der Gruppe des Koraraubes; würdevolle Muttermilde durften wir in der Demeter der beiden Gruppen mit ihrer Tochter und Jakchos und Triptolemos voraussetzen, Mutterfreude von Stolz überglänzt in Leto zwischen ihren Kindern; sinnliches Behagen trat uns in dem Satyr, jugendliche naive Anmuth in dem Sauroktonos entgegen; heitere Selbstgefälligkeit wird sich in dem sich schmückenden Mädchen (Nr. 42), kühner hervortretende Sinnlichkeit in den Porträts der Phryne ausgesprochen haben, während bei der knidischen

Aphrodite ein Hauch des sinnlichen Behagens die göttliche Erhabenheit in die Sphäre des menschlichen Empfindens versetzte.

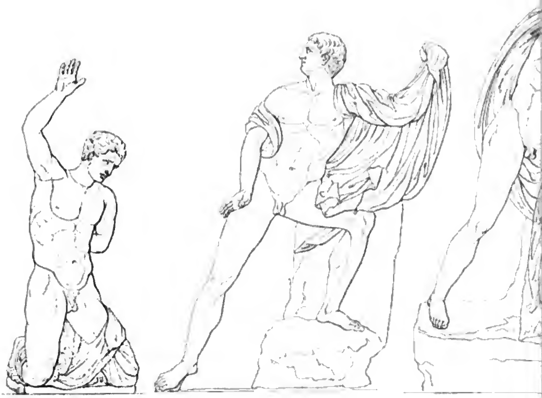
Mit dem Streben nach feiner Entwickelung der Seelenbewegung hangt sodann, um dies gleich hier anzufügen, eine Compositionsweise zusammen, welche uns einzelne Male, so in seinen drei Eroten, in Aphrodite und Phaëton, auch unter Skopas' Werken begegnet, bei Praxiteles aber ungleich häufiger auftritt und augenscheinlich weiter aus- und durchgebildet ist: die Zusammenstellung kleinerer Gruppen von zwei und drei, nicht eigentlich durch eine scharf ausgeprägte dramatische Handlung verbundener Personen, in denen verschieden abgestufte oder auch entgegengesetzte Affecte zur Anschauung kommen, die wie Consonanzen oder Dissonanzen wirken, so einerseits die weinende Matrone und die lachende Dirne, Aphrodite und Phryne, andererseits Dionysos mit Träubling und Trunkenheit, die apollinischen und demetreïschen Gruppen und andere mehr, die in diesem Sinne zum Theil oben schon näher beleuchtet wurden. Dagegen sind ausgedehnte Compositionen vieler Figuren wie die tegeatischen Giebelgruppen oder die Achilleusgruppe des Skopas unter Praxiteles' Werken, wenn wir von der, grade auch dieses Umstandes wegen, zweifelhaften Niobegruppe absehn, nicht nachweisbar; denn die bakchische Gruppe Nr. 14 (Maenaden, Karyatiden und Silene) kann sich schwerlich mit den skopasischen Compositionen auf eine Linie stellen, die Gruppen des Koraraubes und der Katagusa sind wahrscheinlich auf drei Personen beschränkt gewesen, und die Herakleskämpfe in den Giebeln des Herakleion in Theben kann man vollends als größere einheitliche Compositionen nicht auffassen.

Bei der Besprechung des Skopas ist schon darauf hingewiesen, daß und warum für den Künstler, der die Darstellung der Leidenschaften zum geistigen Mittelpunkte seines Strebens macht, die Jugendlichkeit der Gestalten gewissermaßen Bedingung ist. Auch für Praxiteles ist dies im vollen Maße anzuerkennen. Aber die Scala der Gemüthsbewegungen, die Praxiteles ausdrückt, ist größer als die des Skopas; während dieser es vorwiegend mit den intensiveren Bewegungen des Gemüths zu thun hat und sich demnach überwiegender im Kreise der Jugend hält, ist Praxiteles keine Regung der Seele fremd, und demgemäß umfassen seine Bildwerke fast alle Lebensalter. Hier muß aber noch auf einen anderen Punkt aufmerksam gemacht werden. In der Äußerung der Bewegungen des Gemüths mehr als in sonstigen Beziehungen sondern sich die Individuen von den Individuen, kein Mensch zürnt und liebt, äußert Schmerz und Freude, lacht und weint wie der andere. Deshalb kann der Ausdruck der Gemüthsbewegung nur dann wahr sein, wenn er durchaus individuell ist; wird dieser Individualismus aufgegeben, so wird der pathetische Ausdruck hohl und maskenhaft. Das ist der Punkt, wo das Innerliche mit dem Formellen der praxitelischen Kunst sich berührt, das ist zugleich der tiefere Grund, warum Praxiteles auf den Individualismus angewiesen war, warum er sich an die im Individualismus liegende Naturwahrheit hielt. Weil aber Praxiteles nicht Realist war, wie Demetrios, weil er in seinem Individualismus die Schönheit als Grundprinzip der Kunst festhielt, mußte er vorwiegend als Bildner der Jugend und des Weibes erscheinen, denn in der Jugend und im Weibe tritt das Moment der naturgemäßen, individuellen Schönheit am stärksten hervor. Es ist demnach sehr begreiflich, daß die Darstellungen der Aphrodite und des Eros, daneben des Iakchos, Apollon, Dionysos zu

seinen vorzüglichsten Leistungen zählen. Jedoch ist Praxiteles weit entfernt von aller Einseitigkeit und nicht wie Polyklet auf die glatten Wangen der Jugend beschränkt, noch auch auf ruhige Situationen; die weiche Schönheit ist nur ein Moment seiner Kunst, und so gut die individuelle Schönheit, wenn auch modificirt, beim Manne wie beim Weibe, im höheren wie im zarteren Alter, in der Bewegung wie in der Ruhe, in der Anstrengung wie in der Behäbigkeit hervortreten kann, bildet Praxiteles neben Gestalten des Weibes in der Jugendblüthe auch solche im reifen Alter (Demeter, Leto, Hera) und neben den feinen Junglingsfiguren auch Männer in vollster Kraft der Entwickelung, wie im höheren Alter (Poseidon, Zeus, Hades, Trophonios). Und so wie die Schönheit des Individuums durch die höhere oder niedrigere Entwickelung des Geistes- und Gemüthslebens tausendfach modificirt werden kann, ohne darum aufzuhören, so schafft Praxiteles neben Idealgestalten, Tempelbildern, in denen das Alterthum die wahren Abbilder der Gottheiten erkannte, auch sinnlich bewegte Phantasiewesen, wie die Satyrn und Nymphen, und stellt Personen aus dem wirklichen Leben, ja aus einer niederen Sphäre des Lebens dar.

In der Verschmelzung dieses individuellen Momentes in der Formgebung mit dem subjectiv seelisch Bewegten im Ausdruck liegt die Größe unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst.

Idealbildner ist Praxiteles, insofern als er niemals sein Streben auf die rein körperliche Schönheit beschränkt, als in keinem Falle sein Streben nur auf die Form, auf das Äußerliche und Sinnliche allein gerichtet ist, sondern indem es ihm gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und er demgemäß bald die zarte und sinnliche, bald die kräftige und ernste Schönheit darstellt. Das begründet seine Verwandtschaft mit Skopas, diese Verwandtschaft, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre. Skopas aber ist nicht allein, wie oben angedeutet, leidenschaftlicher, pathetischer als Praxiteles, sondern auch reiner idealisch gestimmt als dieser, sofern er seltener in den Kreis des Reinmenschlichen herabsteigt. Das Gesagte aber begründet auch den Zusammenhang des Praxiteles mit der Gesammtrichtung der attischen Kunst von Kalamis an bis zu den Künstlern aus römischer Zeit. Dagegen ist Praxiteles auch wieder nicht Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne, weil er nicht supranaturalistische Ideen in übermenschlicher Form darstellt, auch nicht von der reinen Idee in seinen Bildungen ausgeht, sondern seine Kunst in die Verschmelzung des menschlich Seelischen mit dem reinmenschlich Körperlichen setzt.



a b c

VIERTES CAPITEL.

Die Niobegruppe [70]).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 82.)

„Gleicher Zweifel (wie über eine Janusstatue) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern, welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei.“ Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe, und obwohl, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, daß der Meister an dem Werke selbst nicht genannt war, obgleich einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die Gruppe bald auf Skopas bald auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte [71]), so wird doch eine Entscheidung schwerlich möglich sein, und man wird anerkennen müssen, daß die Zweifel der alten Kunstkenner auch auf inneren Gründen beruhen, und folglich, daß, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden großen Zeitgenossen vorhanden sein, wie sie in den vorigen Capiteln angedeutet sind, grade die Niobegruppe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniß eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir es demnach wie die Alten unentschieden lassen müssen, wer von beiden Künstlern der Meister der Gruppe sei, so ist diese deshalb ein nicht minder schätzbares Denkmal der Kunst der Periode, von der wir reden und der Künstler, die wir kennen gelernt haben, ja vielleicht grade durch den Zweifel über den Urheber doppelt schätzbar, weil sie durch denselben für uns zum Zeugniß für die Kunst beider Meister, zu einem Denkmal der ganzen Periode in ihren höchstbegabten Vertretern wird. Aber auch ganz abgesehn von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung im engeren Sinne steht die Niobegruppe, obgleich nur in Copien von verschiedenem Werth auf uns gelangt, ihrer Erfindung nach, wie Welcker mit Recht sagt, dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und den Geist und die eigenthümlich edle Bildung desselben am deutlichsten offenbart, zur Seite, „haben ihr allein von allen antiken Kunstwerken, die wir kennen, die in unsern Tagen der Betrachtung näher gerückten und eigentlich erst entdeckten Werke des Phidias (die Sculpturen vom Parthenon) nicht geschadet.“

Der Tempel des Apollo Sosianus, den zu Plinius' Zeit die Gruppe schmückte, ist gegründet von C. Sosius, der im Jahre 716 der Stadt (= 38 v. u. Z.) unter Antonius als dessen Legat in Syrien und Kilikien befehligte, der den Antigonos von Judaea besiegte, Jerusalem eroberte und im Jahre 719 (= 35 v. u. Z.) in Rom einen Triumph feierte. Ohne Zweifel als Weihgeschenk für seine Siege erbaute er den wahrscheinlich vor der Porta Carmentalis gelegenen Tempel des nach ihm genannten Apollo, als dessen Bild er eine in Seleukia erworbene Cedernholzstatue des Gottes in der Cella aufstellte, während er zugleich den Tempel (an welcher

Stelle soll weiterhin erörtert werden) mit der ebenfalls aus Kleinasien und zwar höchst wahrscheinlich aus Seleukia am Kalykadnos (in Kilikien) entführten Gruppe des Skopas oder Praxiteles schmückte.

Die Gruppe nun, welche wir besitzen, galt lange Zeit für das Original, ist dies aber, wie die Verschiedenheit der Arbeit an den verschiedenen Figuren, ja sogar des zu denselben verwendeten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung mehrer dieser Figuren ohne allen Zweifel beweist, nicht. Dieselbe wurde im Jahre 1583 in einer Vigne an der Via Labicana, nahe bei der lateranischen Basilica in Rom gefunden, war, von dem Cardinal Ferdinand von Medici, dem späteren (1587) Großherzog von Toscana, für den Spottpreis von 14—1500 scudi angekauft, zuerst in Rom in der Villa Medici aufgestellt und kam 1775 unter dem Großherzog Peter Leopold nach Florenz, wo sie, ungewiß von wem, ergänzt, 1794 in einem eigens für sie erbauten Saale in den Uffizien aufgestellt wurde.

Die zusammen entdeckte Gruppe [72]) umfaßte außer der Mutter mit der jüngsten Tochter (Fig. 82. g. h.) sechs Söhne (Fig. 82. b. c. k. m. n. o.) und drei Töchter (Fig. 82. e. f. l.; über eine vierte s. unten) nebst dem Pädagogen (Fig. 82. i.). Außer diesen zwölf Personen sind noch mehre andere Statuen gleichzeitig und am gleichen Orte gefunden worden, welche man zu verschiedenen Zeiten als zu der Gruppe gehörig betrachtet hat. So rechnete man früher zu derselben noch eine männliche, seitdem als Diskobol erkannte Figur, ferner die Gruppe der Ringer in Florenz (abgeb. bei Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 149), eine ganz unzweifelhafte Statue der Polyhymnia und ein Pferd. Dies Alles ist als sicher nicht zugehörig nun ausgesondert. Dagegen ist über einige andere Figuren noch keine Einigkeit erzielt worden [73]). Von solchen Figuren, welche nicht zum ursprünglichen Gesammtfunde gehörend in älterer und neuerer Zeit zu der Gruppe gestellt worden sind, hat keine eine allgemeine Zustimmung gefunden, ausgenommen die von Thorwaldsen der Gruppe eingereihte knieende Jünglingsfigur in Florenz (Fig. 82. a), die man früher Narciß benannte. Wenn Andere statt ihrer den knieenden sogenannten Ilioneus in München in die Gruppe versetzen wollen, so hat das so gut wie gar keine Wahrscheinlichkeit für sich [74]). Demnach ist der Bestand der nach allgemeiner Überzeugung und dem gegenwärtigen Stande der Untersuchung zu der Gruppe gehörenden Figuren dieser: die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohne und außerdem vier Töchter und sechs Söhne, im Ganzen vierzehn Figuren, welche auf der Tafel Fig. 82 vereinigt sind.

Die Beantwortung der Frage, inwiefern wir in diesen vierzehn Figuren die Originalcomposition vollständig besitzen, hangt mit mancherlei Erwägungen, unter anderen auch damit zusammen, wie man sich die Gruppe ursprünglich aufgestellt denkt. Aber abgesehn von allen anderen Gründen, welche für die Annahme sprechen, daß uns mehre Figuren des originalen Ganzen fehlen, fällt schon die ungleiche Zahl der Söhne und der Töchter für diese Annahme in's Gewicht. Denn fast alle Schriftsteller des Alterthums, welche von der Zahl der Kinder Niobes reden, geben ihr eine gleiche Anzahl Söhne und Töchter, und zwar wird diese Zahl von überwiegend den meisten und besten Gewährsmännern aus der Blüthezeit der Poesie und Kunst und den ihnen folgenden späteren Schriftstellern auf sieben Söhne und sieben Töchter festgestellt. Demnach würden wir die Söhne vollständig besitzen, während uns zwei Töchter fehlen, die in überzeugender Weise unter

erhaltenen Kunstwerken noch nicht haben nachgewiesen werden können, eben so wie es nicht möglich ist, mit Sicherheit festzustellen, wie wir uns diese fehlenden Töchter zu denken haben. Es hangt auch dies zum Theil mit von der Frage über die Aufstellung ab, allein auch abgesehn von dieser wird es nach dem antiken Gesetze des Parallelismus und der Symmetrie, welches jede größere Gruppencomposition beherrscht und beherrschen muß, immer wahrscheinlich bleiben, daß dem todthingestreckten Sohne (Fig. 82. o.) eine todt oder sterbend daliegende Tochter entsprochen habe. Ferner wird man sich geneigt fühlen, auch für den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne eine räumlich und geistig entsprechende Gruppe zu vermuthen, welche in der Mutter selbst eben so wenig wie in der Gruppe von Bruder und Schwester (c. d.) gefunden werden kann, so daß die Annahme nahe liegt, daß dem Pädagogen die Amme oder Wärterin der Königsfamilie entsprach, die wie jener eine wohlbekannte Figur der Tragödie ist, und die mit einer Tochter, wie jener mit einem Sohne gruppirt zu denken wäre. Doch bleibt dies natürlich nur Vermuthung und es läßt sich über die Composition dieser Gruppe nicht irgendwie absprechen. Ist das Vorstehende in der Hauptsache richtig, so würde die ganze Gruppe aus siebzehn Personen bestanden haben.

Die Frage, wie diese siebzehn Personen ursprünglich aufgestellt zu denken seien, hat nicht wenige Künstler und Kunstgelehrte beschäftigt. Plinius' Angabe, die Gruppe habe in Rom im Tempel (in templo) des sosianischen Apollo gestanden, ist erstens, wie das besonders Stark (S. 130) nachgewiesen hat, zu unbestimmt, um uns in den Stand zu setzen, selbst nur die Stelle nachzuweisen, wo die Gruppe in Rom in dem von C. Sosius errichteten Gebäude gestanden hat, so daß nur die eine Vermuthung [75]), die Gruppe sei im Freien vor dem Tempel aufgestellt gewesen, ausgeschlossen scheint. Zweitens aber würde selbst die Ermittelung der Aufstellung in Rom für die ursprüngliche Aufstellungsart in Griechenland nicht unbedingt maßgebend sein, wie es z. B. sehr wahrscheinlich ist, daß die skopasische Achilleusgruppe in Rom anders aufgestellt worden ist, als sie es in Griechenland war (s. oben S. 16 f.). Wir sind deshalb auf die Momente angewiesen, welche in der Gruppe selbst liegen, und diese sind leider nicht in dem Maße, wie man es wohl wünschen möchte, entscheidend. So ist es denn auch möglich gewesen, daß, je nachdem von diesen Momenten das eine oder das andere als bestimmend aufgefaßt wurde, sehr verschiedene Aufstellungsarten vorgeschlagen worden sind. Die früheste Anordnung, welche in Rom im Garten der Villa Medici beliebt war, kennen wir aus den ältesten Abbildungen bei Perrier (Segmenta nobilium signorum et statuarum, Romae 1638. vgl. Stark S. 12. u. S. 222) und seinen Copisten; sie ist eine durchaus malerische, auf und an einer Felsenmasse, „ganz im Sinne der Bernini'schen Kunst" (Stark). Auf einen ähnlichen Gedanken ist ganz neuerlich Friederichs (Bausteine S. 242 ff.) gekommen, und zwar auf Anlaß der einen Felsen darstellenden Basen der florentiner Figuren und einiger andern Exemplare unter den Wiederholungen, von den F. meint, sie allein genügen nicht, um das Aufwärtsstreben mehrer Personen zu erklären. Doch wird schwerlich weder die Berufung auf die Gruppe des „farnesischen Stiers" (unten Fig. 102) mit ihrem zackigen Felsenterrain, noch diejenige auf die analoge Anordnung eines Reliefs mit Niobiden (s. Stark S. 138) und einer anderen Niobidendarstellung (in Athen, s. Stark S. 112 f.), über deren Kunstgattung (ob Gruppe,

ob Relief) und Aufstellungsart wir gleichmäßig im Unklaren sind, ausreichen, um für den Gedanken sonderlichen Glauben zu erwecken, den Friederichs für sicher erklärt, „daß die Gruppe wie ein Hautrelief aufzufassen" und auf einer „ansteigenden und auf der andern Seite abfallenden Fläche, auf deren höchstem Punkte die Mutter steht, in einer mehr malerischen Composition" aufgestellt zu denken sei. Andere Neuere schlugen vor, die Figuren und Einzelgruppen getrennt in Nischen aufgestellt zu denken; dem aber widerspricht der innige Zusammenhang des Ganzen und dem widersprechen die Stellungen mehrer Figuren. Dasselbe gilt auch von Starks Annahme, die Statuen haben in den Intercolumnien eines Tempels oder ähnlichen Gebäudes gestanden. Die Analogie, welche für diesen Vorschlag angezogen wird, die Aufstellung der Nereidenstatuen in den Intercolumnien des s. g. Nereidenmonumentes von Xanthos (s. das XI. Capitel) ist in doppelter Weise unzutreffend. Denn erstens ist die Aufstellungsart jener Statuen keineswegs verbürgt und zweitens sind die unter sich in Größe, Bedeutung und Composition gleichartigen Nereidenstatuen mit den in allen diesen Beziehungen verschiedenen Statuen der Niobegruppe so durchaus unvergleichbar, daß ein Schluß selbst von der verbürgten Aufstellungsart der einen auf die der anderen in keiner Weise gestattet ist [76]. Nach abermals einem anderen Vorschlage sollen wir die ganze Gruppe ähnlich wie die Erzgruppe des Lykios (Band 1, S. 328 f.) im Halbkreise geordnet denken; auch dem aber widerspricht eine Reihe verschiedener Umstände [77]. Den größten Anklang fand lange Zeit eine Hypothese, die Cockerell und Welcker in verschiedener Weise zu begründen gesucht haben, nämlich die Niobegruppe sei ursprünglich für den Giebel eines griechischen Apollontempels bestimmt gewesen. Besonders die in verschiedenen Abstufungen abnehmende Höhe der Figuren, von der im Verhältniß zu ihren Kindern kolossal gehaltenen Niobe bis zu dem todt hingestreckten Sohne schien nicht allein für die Giebelgruppe passend, sondern auf eine solche gradezu hinzuweisen; außerdem aber hielt man die Darstellung in ihrer inneren Bedeutung für den geeignetsten Schmuck eines Apollontempels, in sofern in Niobe menschlicher Übermuth, der sich gegen die Götterherrlichkeit Apollons und Letos erhoben hatte, furchtbar gestraft und die Macht des Gottes mit dem silbernen Bogen in erschütternder Weise verkündigt wird. Neuerdings sind aber gegen die Giebelaufstellung der Niobegruppe so ernstliche Bedenken erhoben worden, daß auch sie als unhaltbar gelten muß. Ein Theil derselben knüpft sich an das Maß der Figuren. Es ist dargethan worden [78], daß die Figuren, wie wir sie besitzen, sich in kein Dreieck einordnen lassen, welches der richtigen Gestalt eines griechischen Giebels entspräche. Gegen die sich hier erhebenden Schwierigkeiten wird sich die Giebelaufstellung auch durch die Annahme [79] nicht retten lassen, daß bei den Figuren in dem Originalwerke durch die verschiedene Höhe der Sockel das zur Einordnung in das Giebeldreieck erforderliche Maß hergestellt und ausgeglichen worden sei, denn mit Recht ist dagegen geltend gemacht worden [80], daß die so starke Hervorhebung des felsigen Terrains einer Einordnung der Gruppe in einen architektonischen Rahmen und dem doch immer festzuhaltenden ornamentalen Charakter einer Giebelgruppe widerspreche. Andererseits hat eine sorgfältige Betrachtung aller uns ihrem Gegenstande nach bekannten Giebelgruppen, die Erwägung ihres idealen Gehaltes und ihrer Bezüglichkeit zu den Gottheiten der mit ihnen geschmückten Tempel [81]) zu

dem Ergebniß geführt, daß die Niobegruppe von allen Giebelgruppen sehr verschieden und daß ihre Paßlichkeit zum Schmucke des Giebels eines Apollontempels allermindestens sehr problematisch sei.

Will man sich nun nach dem Allem nicht bescheiden, daß wir über die Aufstellungsart der Niobegruppe vollkommen im Dunkeln sind, so wird wohl nur die einzige Annahme übrig bleiben, daß, so wie sie in Rom nach Plinius' Ausdruck in templo füglich in einer der das eigentliche Tempelgebäude umgebenden Hallen gestanden haben kann [82]), sie auch in ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte einen ähnlichen Platz im Peribolos des Tempels eingenommen habe, da an eine Aufstellung im Innern der Cella bei einem Bildwerke, welches keine religiöse Weihe gehabt haben kann, schwerlich zu denken ist. Daß die Niobegruppe in fortlaufender Reihe der Figuren auf gemeinsamer Basis und vor einer Wand aufgestellt [83]) einen guten Eindruck mache, davon kann man sich vor so aufgestellten Abgüssen und auch aus Fig. 82 überzeugen; am wenigsten spricht gegen dieselbe die Hervorhebung zweier Flügel durch die abnehmende Höhe der Figuren, denn grade dies giebt dem Ganzen Zusammenhalt und lenkt das Auge auf die ideale Mitte, die Mutter hin. Die einzige Frage bleibt, ob man im Peribolos eines Tempels eine Halle wird annehmen können, welche die nöthige Tiefe gehabt hat, um dem innerhalb derselben stehenden Beschauer einen freien Gesammtüberblick über die ganze Gruppe zu gestatten? Und auch diese Möglichkeit wird man schwerlich unbedingt verneinen dürfen.

Doch genug dieser Erörterungen, welche zu einem bestimmten Abschluß doch schwerlich geführt werden können. Wenden wir uns der Gruppe selbst und zunächst ihrer poetischen Grundlage zu. Es ist von mehr als einer Seite darauf hingewiesen worden, daß die poetische Unterlage der vor uns stehenden plastischen Schöpfung mit Wahrscheinlichkeit in einer Tragödie zu suchen sei, und man hat auf die Niobe des Sophokles geschlossen, von der uns freilich nur wenige Fragmente neben einigen äußerlichen Nachrichten erhalten sind. Da wir nun aber aus eben diesen Nachrichten wissen, daß Sophokles Theben als den Schauplatz der Niederlage des Niobidengeschlechts und wahrscheinlich das Gymnasion als denjenigen wo die Söhne umkamen, nannte, und da man nicht annehmen darf, daß daselbst ein wildes Felsenterrain gelegen habe, so verhindern uns die Felsensockel unserer Statuen, insbesondere an dies poetische Vorbild zu denken, denn diese Sockel verlegen den Schauplatz unwidersprechlich auf ein gebirgiges Terrain, das wir auch nicht mit Welcker vor das Thor des thebanischen Königspalastes verlegen können. Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene dagegen, den Kithaeron oder Sipylos bezeugen mehre späte Quellen, und da von diesen besonders eine (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich eine nicht näher nachweisbare, als Vorbild unserer Gruppe anzunehmen haben.

In welchem Verhältniß nun die Einzelheiten der Gruppen zu diesem poetischen Vorbilde stehn, vermögen wir natürlich eben so wenig zu sagen, als wie diese uns unbekannte Tragödie den Stoff des Mythus behandelte. Dieser Stoff als solcher darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden, weshalb nur in gedrängter Kürze an dessen Hauptmomente erinnert werden möge.

Niobe, Tantalos' Tochter, die Gemahlin des Königs Amphion von Theben, war die Mutter eines zahlreichen Geschlechts blühender Söhne und Töchter. Ihre

Mutterfreude über die herrlichen Kinder trieb sie zum Übermuthe und sie überhob sich gegen Leto, der sie nach Pindar eine gar liebe Genossin gewesen war, prahlend, Leto habe nur zwei Kinder geboren, sie aber, Niobe, ihrer vierzehn. In diesem übermüthigen Stolze verbot sie den Thebanern, Leto und ihren Kindern Opfer zu bringen, und verlangte dagegen göttliche Verehrung für sich. Die beleidigte Gottheit aber strafte sie furchtbar an dem, was sie zur Sünde getrieben hatte, und unter den Pfeilen der Letoïden erlagen um Niobe alle ihre Kinder an einem Tage. Die entsetzliche Größe dieses Unglück machte Niobe erstarren und sie ward, von den Göttern in Stein verwandelt, an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt, wo man ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte, von dem im ersten Buche unserer Betrachtungen (Band 1, S. 38) die Rede gewesen ist.

Die Gruppe vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar anwesend zu denken, aber schwerlich in Verbindung mit der Gruppe dargestellt gewesen[84]); von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehre Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle streben und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Kniee, auch die jüngste Tochter im Arme der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoß erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken, eine dritte duckt sich angstvoll zusammen, und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehn wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie in uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheus! Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiß der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewußt zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden läßt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie im Laokoon; grade daß die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, daß sie dem sanften Ge-

schosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade daß der Übergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefaßt ist, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Maße walten zu lassen, daß der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, daß hier groß und still der göttlichen Übermacht erliegt, gegen die es sich freveInd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine geknickte Blume“, wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den Füßen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder bemüht sich noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knieenden Söhne noch ein Funke vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden läßt [85]). Welche immer aber auch das Maß der Haltung, der Stärke und der stillen Größe in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerbach hat Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist waidlich nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr als ein gefällig lautendes Wort [86]). Denn nicht allein die schmerzenvolle Mutter ist Niobe, zunächst ist sie außerdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hoheit auch in dem Sturme des Unglücks nicht vergißt. Diese Würde offenbart sich, wie Welcker sehr gut erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive weibliche Geberde, meint Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewußtsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein großes Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen, man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert Viel von ihrem großartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter.“ Man denke sich, wäre etwa hinzuzufügen, auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knieen in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen; daß aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um, wie wohl richtiger verstanden werden muß, demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die großgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite



Fig. 83. Kopf der Niobe.

zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des großartigen Charakters, der Niobes bleibendes Eigenthum ist, und das des unsäglichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter läßt sie mit gebogenen Knieen und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer großen Seele läßt sie dennoch würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, von dem Fig. 83 eine Zeichnung in größerem Maßstabe

bietet, und das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meißels gehört, zeigt uns, wie ein großer Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiß [57]). Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Übermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, die findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, daß sie diese als Rächer erkenne und ihnen zu zeigen, daß sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepreßten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des unteren, ein der Natur in größter Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heißer, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich groß und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermaß des Schmerzes.

Wenn wir uns im Vorstehenden behufs der Vergegenwärtigung des idealen Gehaltes und des dramatischen Zusammenhanges der Gruppe wesentlich an das florentiner Exemplar als das relativ vollständigste gehalten haben, so werden wir uns, um von der Schönheit der formellen Behandlung des Originals eine reine Vorstellung zu gewinnen, nicht an dasselbe, sondern an andere Wiederholungen einzelner Theile und Figuren zu wenden haben, welche der florentiner Copie mehr oder weniger weit überlegen sind. Die Krone von allen Niobidendarstellungen ist die im Museo Chiaramonti aufgestellte Wiederholung der zweiten Tochter e, welche wahrscheinlich aus Hadrians Villa in Tivoli stammt (abgeb. bei Stark Taf. 12 sehr schön, nach einer Photographie). Auch sie wird nur als Copie zu gelten haben, wofür mehr als die in der That wunderbar schöne Arbeit, der Umstand spricht, daß ihrer Basis jede Andeutung des felsigen Terrains fehlt, das, bei allen andern Wiederholungen vorhanden, ohne Zweifel dem Original angehört; gegenüber dem florentiner Exemplar aber wirkt sie wie ein frisch geschaffenes Originalwerk gegenüber einer ziemlich unfreien Nachbildung, und wird ohne Zweifel eine der herrlichsten bewegten Gewandstatuen genannt werden müssen, die wir besitzen, zu schön als daß man sich mit einem Holzschnitt an ihre Wiedergabe wagen dürfte [58]). Ähnlich, wenn auch nicht in gleichem Maße, ist dem florentiner Kopfe der Mutter, der etwas weichliche und rundliche Formen hat, ein solcher im Besitze des Herzogs von Yarborough (abgeb. in den Specimens of anc. sculpture I. 35—37) überlegen, vielleicht auch noch das eine oder das andere der übrigen bei Stark S. 231 f. verzeichneten Exemplare. Der todt daliegende Sohn o kehrt weit vorzüglicher als in dem florentiner Exemplar in München (Glyptoth. Nr. 141) wieder; und Ähnliches kann von andern Wiederholungen

besonders auch mehrer Köpfe gelten. Die besten Exemplare aber beweisen, daß das Original der Niobegruppe auch in Hinsicht der Ausführung wie von Seiten des idealen Gehaltes sich mit den allerhöchsten Leistungen der antiken Kunst messen darf.

Daß nun das Original aller der Copien, welche wir besitzen, das von Plinius im Tempel des sosianischen Apollo gesehene skopasisch-praxitelische Werk gewesen, das läßt sich allerdings mathematisch nicht beweisen, hat aber schon deshalb die allergrößte Wahrscheinlichkeit für sich, da wir von einer anderen nach Rom gebrachten Gruppe gleichen Gegenstandes und gleicher Trefflichkeit — und nur ein in Rom befindliches Werk kann den vielen Copien zum Grunde liegen — Nichts wissen, und da alle gelegentlich angestellten Versuche, ein anderes Vorbild unserer Niobiden nachzuweisen, sehr wenig glücklich genannt werden müssen. Wir dürfen die Niobegruppe, wie wir sie kennen, demnach getrost zur Charakterisirung der beiden großen Meister, zwischen denen ihre Urheberschaft streitig ist, benutzen. Beider! und grade das macht sie, wie schon gesagt, unschätzbar, besonders deswegen, weil sie in ihrer hoch idealischen Erfindung, ihrem tiefen Pathos und ihrem reichen dramatischen Leben, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muß, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heißt der attischen Kunst dieser jüngeren Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die uns vor Augen steht. Sicherlich aber wird diese Erkenntniß uns zu einem ahnungsvollen Schauen der uns verlorenen verwandten Werke der beiden Meister, der skopasischen Gruppen in Tegea und der Achilleusgruppe, der praxitelischen Gruppen des Koraraubs und der Katagusa befähigen, und wahrscheinlich wird sie uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem anderen Lichte erscheinen lassen, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit bisweilen dargestellt worden sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Genossen des Skopas und die Sculpturen vom Maussoleum.

Am Maussoleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluß des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist, wenn wir sie auch nicht gradezu als Skopas' Schüler bezeichnen können. Nach Plinius' Angabe waren die

Sculpturen an der Ostseite des Maussoleums von Skopas, diejenigen im Norden von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite vom Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Maussoleums sein wird. Daß auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals betheiligt genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner litterarisch gar nicht näher bekannt, während von seinem halikarnassischen Viergespann einige bedeutende Fragmente (s. unten) erhalten sind. Über Timotheos' Werke besitzen wir nur ein paar oberflächliche Notizen. Diesen gemäß war er sowohl Marmorbildner wie Erzgießer, arbeitete in Marmor einige Götterbilder, unter denen namentlich die Artemis auszuzeichnen ist, welche mit dem skopasischen Apollon in Rhamnus und der Leto von dem jüngeren Kephisodotos gruppirt oder zusammen aufgestellt war (oben S. 20) und mit diesen Statuen in den palatinischen Apollotempel nach Rom versetzt wurde, außerdem einen Asklepios in Troezen, während ein Akrolith des Ares in Halikarnassos entweder ihm oder dem Leochares beigelegt wird. Als Erzgießer wird er von Plinius unter den nicht wenigen Künstlern [89]) angeführt, welche „Atheten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde“ darstellten. Das ist eine von den allgemein gehaltenen Anführungen von Gegenständen der bildenden Kunst, deren wir bei Plinius noch einige finden und über welche wir der Aufklärung noch gar sehr bedürfen. So auch in dem vorliegenden Falle. Mögen wir unter den „Athleten“ Siegerstatuen verstehn oder auch Arbeiten im Sinne des myronischen Diskobols, des polykletischen Doryphoros, des lysippischen Apoxyomenos u. dgl., so ist doch schwer zu sagen, was Anderes als Gattungsbilder wir unter den „Bewaffneten, Jägern und Opfernden“ verstehn sollen. Als solche mögen diese Arbeiten immerhin ihre eigenthümlichen Verdienste in Composition und Formgebung gehabt haben, auch von weit größerer Mannigfaltigkeit der Erfindung gewesen sein, als wir in Plinius' summarischer Angabe nachweisen können, von hervorragendem individuellen Werthe aber werden sie schwerlich gewesen sein, da wir hervorragende Werke auch dieser Art, wie z. B. diejenigen des Lykios und Strongylion (Band I. S. 329. 335), des Praxiteles (oben S. 31) und des Leochares (s. unten) einzeln angeführt und wenigstens etwas näher charakterisirt finden. So weit wir bisjetzt in dieser Frage sehn, scheint in der bei nicht wenigen Künstlern, aber erst bei solchen dieser und der noch späteren Perioden, wiederkehrenden Wahl von Gegenständen, die sich kategorienweise anführen lassen, ein Charakterzug der Zeit zu liegen, einer Zeit, welche die minder hervorragenden Talente nöthigte für den Verkauf, für Zwecke des Privatlebens zu arbeiten, und Werke zu schaffen, die, ohne Anspruch auf hohe geistige Bedeutung oder großen idealen Gehalt zu machen, zu anmuthigem und würdigem Schmuck der um diese Zeit mit wachsender Bequemlichkeit ausgestatteten Wohnungen dienen konnten und wahrscheinlich gedient haben. Ist diese Beobachtung gegründet, so werden wir die in dieser Periode in stetem Wachsen begriffene Porträtbildnerei ebenfalls zum Theil wenigstens aus äußeren Gründen und nicht allein aus einer principiellen Tendenz der Kunst abzuleiten uns geneigt finden, woraus dann wieder folgen

dürfte, daß man die Porträtbildnerei nur mit Vorsicht als ein Moment in dem Kunstcharakter gewisser bedeutender Künstler behandeln darf.

Dies scheint seine Anwendung auch auf Leochares von Athen zu finden, welcher, schon Ol. 102. (372—368) thätig und in einem [pseudo]platonischen nach Ol. 103. 2 (366) datirten Briefe als tüchtiger junger Bildner erwähnt, etwa in der Mitte seiner Laufbahn mit Skopas in Halikarnassos arbeitend, bis in die letzten Jahre Alexanders des Großen (etwa Ol. 112 oder 113. um 328) thätig gewesen sein wird. Aus einer athenischen Inschrift nun sehn wir, daß Leochares mit einem anderen bedeutenden Künstler, Sthennis von Olynth zusammen die Porträtstatuen einer athenischen Familie, uns ganz unbekannter Bürgersleute, arbeitete, sowie von ihm auch eine vor 354 v. u. Z. von Konons Sohne Timotheos († 106. 3, 354) geweihte Statue des Redners Isokrates und diejenige eines bei Demosthenes erwähnten Eubulos von Probalinthos war. Im übrigen finden wir Leochares, und zwar nach dem platonischen Briefe zu schließen, der eine Apollonstatue erwähnt, von seiner Jugend an überwiegend mit idealen Gegenständen beschäftigte, im Porträtfache dagegen nur noch indem er die Familie Alexanders und den großen König selbst darstellte, und zwar in einer Weise, welche diese Arbeiten auf ein ganz anderes Gebiet als das der eigentlichen Porträtbildnerei versetzt. Denn das eine Mal war Leochares mit Lysippos zusammen an einer großen Erzgruppe thätig, welche Alexander auf der Löwenjagd darstellte, und die wir später genauer kennen lernen werden, das andere Mal bildete er Alexander nebst seinem Vater Philipp, seiner Mutter Olympias und Philipps Eltern Amyntas und Eurydike im Philippeion, d. h. dem Schatzhause des Philipp in Olympia aus Gold und Elfenbein, also aus einem Material, das sonst ausschließlich zu idealen, ja zu religiösen Gegenständen verwendet wird, und ohne Zweifel in einem Sinne, der eine durchaus ideale Auffassung nicht allein zuließ, sondern bedingte, gleichsam als ein heroisches, halbgöttliches Geschlecht.

Außer diesen Porträts finden wir unter Leochares' Werken ein denselben nahe stehendes Charakterbild, über dessen Bedeutung man sich indessen noch nicht hat einigen können [90]; am wahrscheinlichsten war dasselbe eine Gruppe, welche einen von der Komödie dieser Zeit verspotteten Sclavenhändler Lykiskos und einen, vielleicht von ihm feilgebotenen, Knaben, den letzteren mit dem ausgeprägten Ausdrucke verschmitzter Schlauheit darstellte und die vielleicht, wie die praxitelische Matrone und Dirne, als Schmuck des Theaters diente. Obgleich man in dieser Arbeit die Anklänge an Myrons und seiner Schüler Kunstrichtung zu finden geneigt sein mag, welche nur, dem Wesen unserer Periode gemäß, durch stärkeres Herausbilden des Charakterausdrucks modificirt erscheinen, so steht dieselbe doch unter den Werken des Leochares zu vereinzelt da, als daß man auf dieselbe weitere Schlüsse in Betreff des Charakters seiner Kunst gründen dürfte. Denn die übrigen Werke des Künstlers gehören dem mythologischen und zum Theil wenigstens dem ernstidealen Gebilde an. Drei Mal begegnen wir unter ihnen dem Zeus. Die erste dieser Statuen, welche auf der Akropolis von Athen stand, scheint ein Weihgeschenk gewesen zu sein, welches, neben dem alten Bilde des Zeus Polieus aufgestellt, gleichsam dessen künstlerische Verjüngung darstellte; sie ist nicht unwahrscheinlicherweise auf athenischen Bronzemünzen wiederzuerkennen [91]. Der zweite Zeus stand im Peiraeeus mit dessen Demenfigur gruppirt, der dritte stellte

den Gott als Donnerer dar und war unter dem Namen Juppiter Tonans später auf dem Capitol in Rom aufgestellt, wo Plinius sie des höchsten Lobes werth hält, ohne daß wir freilich nachweisen können, worin die Vorzüge der Statue bestanden haben. Zu den drei Zeusstatuen gesellen sich drei solche des Apollon, von denen die erste in ähnlichem Verhältnisse zu einem alten Bilde des Apollon Alexikakos, vor dessen Tempel sie aufgestellt war, gestanden zu haben scheint, wie der erste Zeus zum alten Bilde des Polieus [92]). Der zweite Apollon ist das von Platon erwähnte Jugendwerk des Meisters, welches für Dionysios von Syrakus angekauft wurde, und der dritte, vielleicht in der Gegend des Arestempels in Athen aufgestellt, war mit einer Binde im Haar oder sich eine solche um das Haar legend dargestellt [93]). Leider sind wir über diese Werke eben so wenig genauer unterrichtet, wie über den kolossalen akrolithen Ares in Halikarnassos, den Einige dem Leochares, Andere, wie schon gesagt, dem Timotheos beilegten, und der demnach jedenfalls ein Werk aus der Blüthezeit dieser Künstler war, die eine Generation jünger sind als Skopas. Einen um so bestimmteren und zugleich hohen Begriff von der Kunst des Leochares dagegen erhalten wir aus seinem vom Adler geraubten Ganymedes von dem ziemlich unzweifelhaften Nachbildungen, die vorzüglichste im Vatican, (Fig. 84) auf uns gekommen sind.

Plinius berichtet: „Leochares machte den Adler, welcher zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen anfaßte.“ Wir besitzen nicht wenige, auch in statuarischer Ausführung nicht wenige Darstellungen der Entführung des Ganymedes, welche von Otto Jahn [94]) zusammengestellt und trotz aller äußerlichen Ähnlichkeit sämmtlicher Exemplare nach zwei Weisen der Auffassung gesondert worden sind. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeglühenden Gotte zu bringen, und dieser läßt sich von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens ja mit einem gewissen kindlichen Behagen, aber doch auch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emporgetragen. Dieser Classe gehört das vaticanische Exemplar an. Die andere Classe faßt die Sache üppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint, und sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt. Diese Classe wird am vollendetsten vertreten durch eine Gruppe im archaeologischen Museum der Bibliothek von San Marco in Venedig [95]), von der sich übrigens, beiläufig bemerkt, noch sehr wohl zweifeln läßt, ob sie im Alterthume, wie jetzt, schwebend aufgehängt war und ob nicht vielmehr die Stütze verloren gegangen ist, und diese Auffassung erscheint weiter z. B. an der Halle von Thessalonike als Gegenstück der Leda mit dem Schwan [96]).

Jahn stellt es nach dieser von ihm zuerst wahrgenommenen feinen Unterscheidung als zweifelhaft hin, welche dieser beiden Auffassungsweisen auf das Original des Leochares zurückgehe. Aus zwei Gründen mit Unrecht. Erstens nämlich leidet Plinius' Ausdruck, der Adler scheine zu fühlen, wem er den Knaben bringe, ausschließlich auf diejenige Composition Anwendung, in welcher

der Adler als Adler, nicht als der verwandelte Zeus selbst erscheint, und zweitens findet das vorsichtige Ergreifen des Knaben durch die Gewandung nur auf die vaticanische Gruppe Anwendung, in welcher die lange Chlamys zwischen dem Adler und dem Ganymedes liegt und (was in der Zeichnung nicht ganz deutlich hervortritt) beiderseits von den Fängen des Adlers mit gefaßt wird, nicht



Fig. 84. Ganymedes vom Adler emporgetragen, nach Leochares.

aber auf die venetianer Gruppe, in welcher der Ganymedes nur einen kurzen Kragen um die Schultern trägt und der Adler den nackten Körper (und zwar nicht an der Rippenpartie, sondern an den Hüften) in den Fängen hält, an den er sich — nur allzu deutlich! — anschmiegt. So wird auf diesem Punkte bewiesen, was trotz dem was von einigen Seiten dagegen gesagt worden, als ungleich wahrscheinlicher gelten muß, daß nämlich eine keuschere und naivere Composition in späteren Wiederholungen des Gegenstandes sinnlicher und lüsterner gewendet worden ist, als das Gegentheil, daß eine ursprünglich stark sinnlich gefärbte Darstellung später veredelt und geläutert worden wäre. Dies Ergebniß aber, welches sich aus einer genaueren Betrachtung der Ledamonumente nicht weniger sicher gewinnen läßt, ist gegenüber der Neigung mancher neueren Schriftsteller, die Kunst dieser jüngeren attischen Schule als der Sinnlichkeit und selbst der Lascivität verfallen zu betrachten und darzustellen, von besonderer Bedeutung. Wer diese Ansicht nicht theilt, vielmehr in der Periode, von der hier geredet wird, nur einzelne Ansätze zum eigentlich Üppigen und Wollüstigen in der Kunst anzuerkennen vermag, der muß mit Freude ein Monument wie den in der kleinen vaticanischen Statue verbürgten Ganymedes von Leochares begrüßen, welches von einer so keuschen und edlen Auffassung eines an sich verfänglichen Gegenstandes Zeugniß ablegt, daß selbst das zarteste Gefühl von demselben nicht verletzt werden kann.

Das ist aber nicht das einzige Interesse der Gruppe. Dieselbe ist ein Wagniß der plastischen Kunst, aber ein mit dem größten Glücke gelungnes. Eine schwebende Gestalt zu bilden, eine Gestalt, welche den Boden auf keinem Punkte mehr berührt, geht eigentlich über die Grenzen der im materiellen, wuchtigen Stoff materiell darstellenden Bildhauerkunst hinaus; das Schweben thatsächlich zu machen, indem die Figur aufgehängt wird, wie dies heutzutage bei der erwähnten Gruppe in Venedig der Fall ist, heißt die Schwierigkeit nur umgehn und zwar in unkünstlerischer Weise. Denn es ist unmöglich das Aufhängungsmittel dem Auge ganz zu entziehn, oder, wenn dies möglich wäre, einen beängstigenden Eindruck bei dem Beschauer zu beseitigen, der eine Marmor- oder Erzmasse über seinem Haupte hangen sieht, ohne zu wissen, wie sie gegen das Herunterstürzen gesichert ist. Der Meister unserer Gruppe fühlte das und vermied eine Spielerei, die des modernen Ballets würdiger ist, als der antiken Plastik; er gab seiner Gruppe in dem Baumstamme, an welchem dieselbe mit der Rückseite haftet, eine feste und ausreichende Stütze, die aber, weil sie aus der ganzen Situation innerlich motivirt ist, uns nicht als Stütze, sondern als nothwendiger Theil der Darstellung erscheint. Unter diesem Baume, so haben wir uns die Handlung entwickelt zu denken, ruhte der schöne, durch den Hirtenstab und die am Boden liegen gebliebene Syrinx charakterisirte Hirtenknabe, den treuen Hund zur Seite, auf den Gipfel dieses Baumstammes ließ sich der gewaltige Adler herab, von ihm aus ergriff er seine Beute, und jetzt strebt er mit den mächtig ausgebreiteten Fittigen, den zart und doch sicher gefaßten Knaben in den Fängen, an eben diesem Baumstamme vorüber der Höhe zu, wohin sein Blick und der des Jünglings sich wendet, während der treue Hund allein am Boden zurückbleibend dem emporschwebenden Herrn nachheult, „ein Motiv, das, um Jahns Worte zu gebrauchen, nicht nur durch seine Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des

Emporschwebens zu verstärken.“ Derselbe Gelehrte hat auch mit Recht daran erinnert, was sich in der Gruppe ausspreche, sei das:

Hinauf, hinauf strebts!

des Goethe'schen Ganymed, und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widersprechen scheine, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, der diese Gruppe erfand. „Diese hat er, fährt Jahn fort, mit feinem Sinn ergriffen und mit meisterlicher Technik ausgeführt, und, um sie ganz rein, ganz in sich geschlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. — Die ganze Gruppe aber macht einen außerordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck.“ Sicherlich war derselbe in dem Originale kein anderer, welches, obgleich von Erz gegossen, des stützenden Baumstammes in dem vorliegenden Falle eben so wenig entrathen konnte, wie die Marmorcopie, welche auch den feineren Schönheiten des Originals wohl zu entsprechen scheint. So in der Chlamys, die von des Knaben Schulter hangt, und, schön und effectvoll behandelt, in ihren lind bewegten Falten das Emporschweben glücklich abspiegelt, besonders aber auch in der Stellung des Adlers, welche der in den Worten des Plinius angedeuteten: der Adler scheine zu fühlen, was er in Ganymedes raube, durchaus entspricht. Denn offenbar hat dieser den schönen Knaben nicht gepackt wie ein Raubvogel seine Beute packt, sondern er faßt ihn so, daß dem Emporgetragenen keinerlei Beschwerde entsteht. Demgemäß giebt sich dieser auch ruhig der Bewegung hin, „er ist in einer fast ganz graden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so daß er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird“ (Jahn). Und eben so sehr wird dieser Eindruck durch die Mächtigkeit des Trägers mit den majestätisch ausgebreiteten Schwingen gefördert, durch ein feines Abgewogensein der scheinbaren Last und der tragenden Kraft des Thieres. Auf die reizvollen Contraste in der Folge und der Dimension der Linien und auf die Schönheit des Ganymed braucht kaum besonders aufmerksam gemacht zu werden, und so wird man in jedem Betracht dies Kunstwerk als ein Höchstes in seiner Art anzuerkennen haben.

Allerdings reicht dies eine Meisterwerk nicht aus, um den eigenthümlichen Kunstcharakter des Leochares zu bestimmen, und wir werden uns begnügen müssen, aus dem Ganymed und aus den übrigen genannten Werken Leochares als einen Künstler zu erkennen, der, überwiegend idealen Darstellungen und idealer Auffassung geneigt, innerhalb des Kreises der Production steht, welchen attische Künstler vor anderen mit Vorliebe und Glück inne gehalten haben.

Noch weniger Genaues als über Leochares können wir über den vierten Genossen des Skopas am Maussoleum, über den Athener **Bryaxis** sagen, der, vielleicht bis über Ol. 117. 1 (312) thätig, wenn dies Datum zutrifft, als Jüngling mit dem alternden Skopas zusammen gearbeitet haben müßte. Was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf die Namen einiger Werke, welche allesammt bis auf eine Porträtstatue des Seleukos (Nikator) dem Gebiete idealer Gegenstände angehören.

Am meisten Aufmerksamkeit dürfte unter den Arbeiten des Bryaxis, welche wesentlich diejenigen Gottheiten darstellten, die in dieser Periode mit Vorliebe

gebildet wurden (außer Zeus und Apollon in Patara in Lykien, Apollon nochmals in Daphne bei Antiochia, Dionysos in Knidos, Asklepios und Hygieia in Megara), das Ideal des mit dem aegyptischen Sarapis identificirten Pluton verdienen; das ist der Unterweltsgott als Geber des Segens und Reichthums, der aus dem Schooße der Erde stammt. Denn Pluton erscheint in erhaltenen Nachbildungen[97]) als eine geistreich modificirte Darstellung des Zeus, nur daß er als der Unterweltszeus neben dem Himmelsgott, mit dessen kanonischer Gestalt verglichen, in's Finstere und Trübe neigt. Daß Bryaxis das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nicht sicher, aber immerhin wahrscheinlich nach Brunns[98]) geschickter Behandlung der verworrenen Nachrichten über die Statue dieses Gottes von Bryaxis, welche aus kostbaren Metallen zusammengesetzt gewesen, von Sinope oder einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemaeos Philadelphos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt worden sein soll und auch in äußerer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst gewetteifert hätte.

Etwas näher, da wir auch nach den neuesten Funden in Knidos zwischen dem Dionysos des Bryaxis nnd demjenigen des Skopas (oben S. 16) noch nicht sicher zu unterscheiden vermögen, kennen wir nur noch den daphneïschen Apollon, der in allerdings sehr späten (byzantinischen) Quellen als Akrolith in der Gestalt des Kitharoeden mit langem um den Leib gegürtetem Chiton geschildert und von dem gesagt wird, er gleiche einem Singenden, zugleich aber, er spende aus einer goldenen Schale, was sich wohl nicht vereinigen läßt.

Von einer Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta erfahren wir leider nur den Namen, so daß wir ohne Willkür nicht entscheiden können, ob und in wiefern Bryaxis in diesem Werke das Bild einer gewaltigen und unglücklichen Leidenschaft hinstellte, und ob sich in erhaltenen Reliefen, welche die Sage von Pasiphaë vergegenwärtigen, Elemente der Composition des Bryaxis finden.

In Kürze sei schließlich noch des Künstlers gedacht, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des Sthennis aus Olynth. Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder der Demeter, des Zeus und der Athene; wenn diese eine Gruppe bildeten, was aus Plinius' Worten nicht klar ist, so bleibt die sie verbindende Handlung oder mythologische Idee zu errathen. Außerdem führt ihn Plinius als einen der Künstler an, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde" gebildet haben. Das ist eine zweite von den Kategorien von Gegenständen, über die unter Timotheos gesprochen wurde; am nächsten scheint es zu liegen, auch hier an Gattungsbilder zu denken, unter denen die als Classe seltsam genug sich ausnehmenden „weinenden Matronen" auf die Anregung durch ein praxitelisches Vorbild (oben S. 31. Nr. 41) hinweisen mögen. Mit welchem Rechte von einer andern Seite (Urlichs, Chrestomath. Pliniana p. 331) in den bei Plinius „blos von ihrer Geberde benannten Statuen größtentheils mythologische Gegenstände" und speciell in den „weinenden Matronen des Sthennis „Trojanerinnen mit Hecuba" gesucht werden, muß wohl dahinstehn. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autoly-

kos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

Es ist schon am Eingange dieses Capitels bemerkt worden, daß die hier behandelten Künster (Sthennis ausgenommen) die Genossen des Skopas bei der plastischen Ausschmückung des Maussoleums, d. i. des Grabmahles des Ol. 107. 2 (350) verstorbenen Königs Maussolos von Karien in Halikarnassos waren. Von dem Architektonischen dieses zu den sieben Wunderwerken der Welt gerechneten Grabmahles, welches seinen Namen auf alle späteren Prachtgräber vererbt hat, ist hier nicht, oder nur in sofern zu handeln, wie es zum Verständniß des an ihm angebrachten plastischen Schmuckes nöthig erscheint [99]; desto näher aber ist auf diesen letzteren einzugehn, von dem uns eine Reihe der wichtigsten Entdeckungen der letzten Jahre bedeutende Fragmente überliefert hat.

Die Geschichte dieser Entdeckungen [100]) beginnt im Jahre 1846, in welchem durch Lord Stratford de Redcliffe 13 Reliefplatten in das britische Museum gelangten, welche in das von rhodischen Rittern im Jahre 1522 erbaute Castell von Budrum, gelegen auf der Stelle des alten Halikarnassos, eingemauert waren, wo sie schon im vorigen Jahrhunderte der Reisende Dalton gesehn und flüchtig gezeichnet hatte. Bald darauf durch eine vierzehnte Platte ebendaher vermehrt, zu der sich später drei von Frau Mertens-Schaaffhausen aus Bonn in Genua in der Villa di Negro entdeckte, jetzt ebenfalls in London befindliche Stücke gesellten, wurden diese Reliefe zuerst von Newton, der ihren Werth gering anschlug, (im Classical Mus. V. 270 sqq.) und von Urlichs (Arch. Ztg. 1847. Nr. 11 [101]) beschrieben, welcher Letztere „Originale der großen Künstler (des Maussoleums) und Arbeiten ihrer Gesellen zu unterscheiden suchte", während die erste Publication 1850 in den Monumenten des archaeol. Instituts (V. Taf. 18—21) erfolgte und mit einem fast unbedingt lobenden Texte von E. Braun (Ann. 1850. p. 285 sqq.) begleitet wurde. Die Vermuthung, diese Reliefe möchten vom Maussoleum herrühren, war nämlich sofort aufgestiegen, und diese Vermuthung, obgleich eine Zeit lang bezweifelt und bestritten [102]), hat sich nun durch die im Jahre 1856 begonnene, von Newton unter der Mithilfe Pullans geleitete umfassende Ausgrabung in Halikarnassos, deren Resultate in einem leider noch unvollendeten Prachtwerke [103]) vorliegen, durchaus bestätigt, indem nicht allein die Ruinen des Maussoleums unzweifelhaft aufgefunden und nachgewiesen, sondern in denselben und in ihrer unmittelbaren Umgebung außer einer Fülle sonstiger Sculpturfragmente auch noch einige Friesplatten entdeckt wurden, welche zu den früher bekannten augenscheinlich gehören. Durch diese neuen Funde, welche uns, abgesehn von Anderem, eine ganze Reihe kolossaler Statuen als Theile der plastischen Ausschmückung des Maussoleums kennen gelehrt haben, sind nun auch die Reliefe in ein ganz anderes Licht gerückt als in dem sie standen, so lange sie die allein bekannten Sculpturen vom Maussoleum waren, so daß sie jetzt als ein verhältnißmäßig untergeordneter Theil der Decoration desselben betrachtet werden können und müssen, während sie früher als die Hauptsache gelten sollten, als jene Sculpturen, welche die großen Meister ihres eigenen Ruhmes wegen nach dem Tode der Königin Artemisia (s. u.) vollendeten und von denen Plinius sagt: noch heute erkennt man in ihnen den Wettstreit der Hände (hodieque certant manus). Demgemäß stellt sich das Problem

über das Verhältniß dieser Friesreliefe zu den Meistern heute auch ungleich einfacher dar, als es damals erscheinen konnte; wenn aber seine Lösung auch jetzt noch, wie weiterhin gezeigt werden wird, ihre Schwierigkeit hat, so haben die früher ausgesprochenen Zweifel an der Zugehörigkeit der Friesreliefe zum Maussoleum, so irrthümlich sie sein mochten, schwerlich die harte Beurteilung verdient, welche man ihnen neuerlich von mehren Seiten hat angedeihn lassen.

Das Gebäude selbst — wahrscheinlich entworfen und begonnen von Maussolos, nach seinem Tode unter seiner Witwe Artemisia, wie es scheint von Satyros und Pythis weiter gebaut, von dem Letztgenannten und von Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos mit plastischem Schmuck versehn, nach Artemisias Tode (Ol. 107. 4 oder 108. 1, 348) von den genannten Meistern auch ohne Aussicht auf weiteren Lohn, ihres eigenen Ruhmes wegen vollendet — dies Gebände, von dem in neuerer Zeit eine Reihe von Restaurationen gezeichnet worden sind, die in den Einzelheiten alle von einander abweichen [104]), bestand der Hauptsache nach aus einem mächtigen Unterbau von Quadern, welcher die Grabkammer einschloß, darüber aus einem säulenumgebenen tempelartigen Bau, welcher zum Heroencult des Verstorbenen gedient haben wird und endlich einer diesen Bau bekrönenden hohen Stufenpyramide, auf deren Gipfel ein kolossales Viergespann, dieses von Pythis Hand, den Abschluß des Ganzen bildete. Dieses ganze Bauwerk, das bei einem Umfange von 440 Fuß 140 Fuß emporragte, war nun mit dem reichsten plastischen Schmuck ausgestattet, von welchem der an der Ostseite befindliche von Skopas, derjenige der Westseite von Leochares, der auf der Nordseite von Bryaxis und endlich derjenige im Süden von Timotheos herrührte [105]).

Von diesem plastischen Schmucke ist eine überaus große Menge allerdings in sehr fragmentirtem Zustande (die Maussolosstatue Fig. 85 wurde aus 63 Stücken zusammengesetzt und noch fehlen ihr die Arme und der linke Fuß) durch Newton in das britische Museum gelangt, daselbst leider noch immer wie in einem Magazin aufgespeichert und, was nicht minder zu beklagen, zum allerkleinsten Theile publicirt oder abgeformt, so daß man auch jetzt noch in der Haupsache auf Newtons Beschreibungen und den Bericht einiger Wenigen angewiesen ist, welche in den letzten Jahren das britische Museum besuchten [106]). Da die Fundorte aller Stücke genau notirt sind, so wird es allerdings erlaubt sein, die Fragmente je nach der Seite des Gebäudes, an der sie gefunden sind, den einzelnen der genannten Künstler zuzuschreiben; dagegen muß gleich hier ausdrücklich und unumwunden erklärt werden, daß alle und jede Einordnung der verschiedenen Statuen (ausgenommen die Quadriga vom Gipfel) und der Reliefe in die restaurirte Baulichkeit, wie diese Restauration selbst, auf Nichts als auf Vermuthungen beruht [107]), und daß die Vermuthungen der verschiedenen Restauratoren und der übrigen Gelehrten, welche über den Gegenstand geschrieben haben, über den den einzelnen plastischen Werken anzuweisenden Platz bei fast allen diesen Werken, zum Theil weit genug, auseinandergehn. Es ist dies ein Punkt, auf welchem wir unser Nichtwissen mit Nachdruck betonen, und wo wir hervorheben müssen, daß dies zu thun viel gerathener ist, als eine durch Conjecturen über den Aufstellungsort der einzelnen Bildwerke bedingte oder gefärbte ästhetische Würdigung derselben.

Die erhaltenen Fragmente zerfallen in solche von statuarischen Rundwerken und in Reliefe. Mit den ersteren ist die Durchmusterung zu beginnen.

1. Statuarische Überreste. Von der Quadriga des Pythis auf dem Gipfel sind Stücke der Räder und zwei fragmentirte Pferde (das Vordertheil eines Deichselpferdes noch mit dem ehernen Gebiß und das Hintertheil eines der äußeren Pferde) erhalten, von denen besonders der Kopf des einen als überaus mächtig und bedeutend gerühmt wird. Die Behandlung ist (nach Lübke) in großen Massen mit festen und kraftvollen Formen in einer gewissen derben Tüchtigkeit durchgeführt, man erkennt darin die vorwaltende Berechnung auf Fernwirkung. Nach der Annahme fast aller Gelehrten haben auf dem Wagen dieses Viergespanns zwei auf uns gekommene kolossale Statuen, eine männliche und eine weibliche, gestanden. In der männlichen, (Fig. 85), welche augenscheinlich kein Idealbild ist, erkennt man nicht ohne guten Grund das Porträt des Maussolos, welcher in voller Manneskraft dargestellt ist, mit kurzem Kinn- und Schnurbart und zurückgestrichenem langem Haar, „nicht idealisch schön in seinen etwas kurzen und breiten Proportionen, aber voller Energie und Willenskraft, die sich in den über die Augen stark vorspringenden Superciliarknochen und dem festgeschlossenen Munde kundthut. Das lange über einen Chiton herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der auf den rechten [mit sehr zierlich gearbeitetem Schuhwerk] bekleideten Fuß sich stützte und nach der erhobenen linken Schulter zu urtheilen, in der Linken eine Waffe [Lanze] oder ein Scepter trug". (Urlichs). Die weibliche, an Maßen entsprechende Gestalt, welche mit einem feinfaltigen, bis auf die Füße herabreichenden Untergewand und einem schleierartig von dem Kopfe herabfallenden Obergewande bekleidet ist, das quer über den Leib gezogen in reichen Massen über den linken Arm fällt, während der nackte Fuß auf starker Sandale ruht, diese weibliche Gestalt, welche am meisten Figuren wie die vaticanische Hera (abgeb. bei



Fig. 85. Porträtstatue des Maussolos.

Müller, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 57) entsprechen soll, denkt man sich meistens als die Lenkerin des Gespannes neben dem Maussolos im Wagen stehend. Es sind aber von Stark (Philol. XXI. S. 464 f.) gegen die für diese beiden Kolossalfiguren angenommene Aufstellung sehr schwer wiegende Bedenken ausgesprochen worden. So was den Maussolos anlangt die geringe Ausführung seiner Rückseite, die, war er auf der Quadriga aufgestellt, eben so sichtbar war wie die Vorderseite, und daneben die zierliche Ausführung der bei dieser Aufstellung nie sichtbaren unteren Partien der Gewandung und besonders der eigenthümlichen Fußbekleidung; in Betreff der weiblichen Gestalt ihre für die Lenkerin des Gespannes nach vielen Analogien auffallende, imposante Ruhe und wenig passende Gewandung. Wenn daher Stark annimmt, daß beide Kolossalgestalten anstatt auf dem Wagen vielmehr im Innern der Tempelcella gestanden haben, so dürfte er mit dieser Vermuthung, für welche alle die Umstände sprechen, welche einer Aufstellung auf dem Wagen entgegenstehn, wohl Recht haben.

An der Nordseite und zwar in ziemlich bedeutender Entfernung vom Gebäude sind Fragmente von etwa zwanzig Löwen gefunden, welche aufrecht sitzend und von nicht ganz gleicher Höhe (4′ 6″ und 4′ 3″, das Maß einer dritten noch kleineren Reihe fehlt) den Kopf theils rechts, theils links wenden, so daß man sie wohl ohne Zweifel einander entsprechend als Wächter aufgestellt zu denken hat; wo aber, ist ganz unsicher. Nach Urlichs wären sie, „wenn sie mit dem Gebäude zusammengehangen haben“, am wahrscheinlichsten auf den Stufen und zwischen den Säulen angebracht gewesen, „indessen ist auch nicht unmöglich, daß sie an der Nordseite, nach Art der aegyptischen Dromoi, eine Allée gebildet haben.“ Dem widerspricht Stark, der sie auf den Stufen der oberen Pyramide anbringen will, während Pullan und Fergusson sie in verschiedener Art mit dem Unterbau in Verbindung bringen. Allgemein wird ihre Vortrefflichkeit, namentlich diejenige der Köpfe (zumal die eines derselben) gepriesen, nach Lübke „zeigt sich an den Löwen dieselbe breite, sogar etwas decorative Haltung [wie an der Quadriga], während die seitwärts gewendeten Köpfe eine detaillirtere, weichere, mehr naturalistische Ausführung haben.“ Außer den Löwen sind auch noch andere Thiere im Umkreise der Ausgrabungen gefunden, ein kolossaler Widder, neben dem vielleicht eine menschliche Figur stand, und Reste einer Eberjagd, während man zum Maussoleum auch Thierstücke rechnet, die theils in das Castell von Budrum eingemauert, theils in Constantinopel sind. Urlichs meint daraus schließen zu dürfen, daß Thierjagden in freien Gruppen [wo?] aufgestellt gewesen seien. Dies und deren etwaige Verbindung mit dem ganzen Monumente muß aber wohl dahinstehn.

Auch die übrigen statuarischen Reste rühren größtentheils von der Nordseite her, fallen also in den Bereich der Thätigkeit des Bryaxis. So vor Allen der Torso einer etwas mehr als lebensgroßen (ungewiß ob männlichen oder weiblichen) Reiterfigur auf wild bäumendem Pferde, welche von Allen, die sie gesehn haben, im höchsten Grade ausgezeichnet wird. „Der Leib des Pferdes, schreibt Newton, ist meisterhaft modellirt, die bäumende Bewegung ergreift die ganze Gestalt und die schwere, feste Marmormasse scheint vor unseren Augen sich zu biegen und zu springen, als wenn die verborgene Energie des Thieres plötzlich ganz hervorgerufen und in einer Bewegung vereinigt wäre. Eben so

kunstreich ist der Reiter dargestellt; sein Sitz ist unübertrefflich, das rechte Bein und der Schenkel [in engen Beinkleidern] scheinen an das Pferd angewachsen; die Art, wie die Seite der Bewegung des Pferdes nachgiebt, wird durch den Faltenwurf bewunderungswürdig ausgedrückt. Die Stellung der Hand, welche den Zügel hält, ist sorgfältig berechnet, der Ellenbogen fest, die Faust biegsam, der Daumen fest auf die Zügel gelegt." Newton hält die Statue für einen karischen Fürsten oder Heros, welcher einen Feind besiegt, Stark weist auf die Ähnlichkeit der Perser im Friese des Tempels der Nike Apteros hin, Fergusson erklärt die Figur als Amazone, Urlichs combinirt sie mit den Thierjagden, während Andere sie noch anders unterbringen. — Ferner gehören der Nordseite ein kolossaler männlicher Torso (12′ hoch), bis an die Kniee bekleidet, auf dem Rücken sehr flach gearbeitet, also nur für Vorderansicht berechnet, ein Umstand, den neben der mit dem Maße des Maussolos übereinkommenden Größe Stark für eine Aufstellung in der Cella geltend macht. Sodann zwei bekleidete, ursprünglich 7—8′ hohe Torse, ein männlicher und ein weiblicher, auch sie nur auf Vorderansicht berechnet.

Auf der Westseite, also dem Gebiete des Leochares, fand man den Torso einer männlichen, stehenden, mit dem Chiton bekleideten Figur, welcher jetzt noch 3′ 5″ mißt; an der Ostseite, also derjenigen, wo Skopas arbeitete, den kolossalen Torso eines auf einem viereckigen Throne mit nach beiden Seiten überhangendem Kissen sitzenden Mannes, jetzt noch 5′ 8″ hoch, während etwa 2′ 3″ (Kopf und Hals) fehlen sollen. In dieser durchaus ideal gehaltenen Figur glaubt man einen Zeus erkennen zu dürfen, welcher die linke Hand auf einen Speer oder ein Scepter stützte und die rechte Hand gesenkt vorgestreckt hielt. Wegen der bei rein griechischen Zeusgestalten ungewöhnlichen Bekleidung des Oberkörpers verweist Urlichs mit Recht besonders auf die sehr schöne stehende Figur des Zeus Labraundeus auf den Münzen der karischen Könige, welche ebenfalls bekleidet ist, und nimmt an, daß eben diese nationale Gottheit mit der Lanze in der Linken, dem Beil in der Rechten hier hat dargestellt werden sollen. Über den künstlerischen Werth gehn die Urteile etwas auseinander; während Newton früher die Statue höchst günstig beurteilte, hat er sich später, namentlich in Betreff der Gewandung kühler ausgesprochen; ihm tritt in dieser beschränkteren Werthschätzung Stark bei, während Lützow (bei Urlichs) wiederum den Faltenwurf herrlich, dem parthenonischen auch in den spitzen Linien, welche die Falten begrenzen, ähnlich nennt. Die herrliche Niobide Chiaramonti (oben S. 59) soll dagegen wie eine Copie hinter einem Original zurückstehn.

An der Südseite, also im Bereiche der Thätigkeit des Timotheos, sind statuarische Reste nicht gefunden worden.

Zu den sieben Statuen gesellen sich noch acht Köpfe, welche, zum Theil kolossal, meistens ohne Zweifel Götterbildern angehört haben werden. Besonders hervorgehoben werden vier kolossale weibliche Köpfe, von denen namentlich einer, unversehrt erhalten, die allgemeinste Bewunderung erregt (abgeb. in Newtons Text p. 106). Derselbe ist „von weichen, vollen Formen, etwas breitem Oval und offenem Ausdruck, der Hals ist leise gebogen, die Haltung des Kopfes etwas nach rechts geneigt, das lockige Haar zierlich, ja fast noch alterthümlich gekräuselt und von einer Haube umschlossen" (Lübke); „die weichste Technik vereinigt sich in diesem Kopfe mit einer großartigen Auffassung der Züge und einer festen

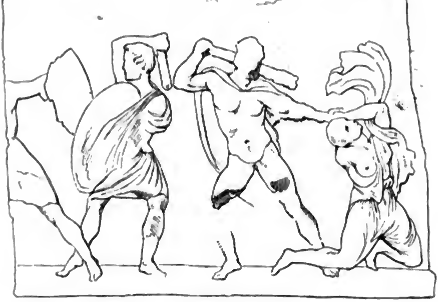


a b c





f





k

Angabe der Knochen zu einer vollkommenen Schönheit, worin man die jüngere, aber ebenbürtige Schwester der perikleischen Kunstblüthe erkennen darf. Die vollen Wangen, das mächtige Kinn, die weit geöffneten Augen, die breite Nase sowie die bedeutende Stirn lassen als Gegenstand Hera vermuthen" (Urlichs). In den drei entsprechenden weiblichen Köpfen glaubt man Demeter, Artemis und Aphrodite erkennen zu dürfen.

Auch die männlichen Köpfe sind meistens göttlich oder heroisch. Einer derselben von großer Schönheit gilt für einen Apollon, ein etwas kleinerer von geringerem Werth für Hermes oder Herakles. Etwas mehr als lebensgroß ist ein jugendlicher Heldenkopf, unter Lebensgröße ein junger Kopf in der phrygischen Mütze (Ganymedes?). Unter den kleineren hebt Stark einen edeln asiatischen Kopf ganz in der persischen Kopftracht und mit dem das Kinn bedeckenden Tuche besonders hervor; er mag das Porträt eines Fürsten sein. Der Rest der Fragmente ist undeutlich, weswegen nur noch die Füße von 12 Statuen auf felsigem Boden Erwähnung verdienen, weil sie uns den Umfang der statuarischen Decoration des Maussoleums vergegenwärtigen. Über die Aufstellung dieser Statuen sind die Ansichten getheilt; die Aufstellung in den Intercolumnien ist wegen der verschiedenen Größe unwahrscheinlich und am wenigsten durch die angebliche Analogie des s. g. Nereidenmonuments von Xanthos (s. unten) zu stützen; diejenige im Innern der Cella bleibt Vermuthung. —

2. Reliefe [108]). Die Reliefe zerfallen in vier Classen. 1. Fragmente von viereckigen Feldern in einem $2\frac{1}{2}''$ vorspringenden Rahmen. Erkennbar ist nur noch eine Gruppe, welche man als Theseus, welcher Skiron auf einen Felsen niedergeworfen hat, deutet. 2. Fragmente eines Frieses von feinem Marmor mit blauem Grunde und einer flachen, ursprünglich gemalten Hohlkehle am Fuße. Der Gegenstand scheint ein Wagenrennen darzustellen, in welchem auf einer zerstörten Quadriga eine Wagenlenkerin (?) in langem Chiton hervorgehoben wird. 3. Fries in gröberem Marmor in erhobenerem, ursprünglich bemaltem Relief mit Zusatz von Bronze, durch das Wetter sehr beschädigt, also von der Außenseite des Gebäudes und zwar von verschiedenen Stellen desselben, so daß sich an einen ringsumlaufenden Fries denken läßt. Als Gegenstand einer Platte ist ein Kampf von Kentauren und Lapithen sicher erkennbar. 4. Fries, ebenfalls von gröberem Marmor und von $2'\ 11\frac{1}{2}''$ Höhe, in hohem Relief ausgeführt. Dies ist der zuerst bekannt gewordene Fries, von dem sich eine Länge von $85'\ 9''$ zusammensetzen läßt und dessen Gegenstand ganz unzweifelhaft ein Amazonenkampf, wahrscheinlich unter Führung des Herakles (wenigstens ist dieser sicher vorhanden) bildet. Von diesem Friese giebt Fig. 86 eine Reihe von Proben, und zwar unter a. b. c. die früher in Genua befindlichen Stücke, unter d—k mehre der zuerst in's britische Museum gelangten Platten und unter l—n drei der neuerlich durch Newton aufgefundenen. Auf diesen Fries muß noch näher eingegangen werden. Jedoch scheint eine Beschreibung des Gegenstandes in seinen einzelnen Gruppen, da diese klar für sich sprechen, überflüssig, so daß es sich hauptsächlich um den Stil, den Werth und das Verhältniß zu den großen Meistern handelt.

Noch hat fast Keiner — E. Braun etwa ausgenommen —, der über diese Reliefe geschrieben hat, verkannt, daß dieselben von sehr verschiedenem Werthe

seien, nur daß man, je nachdem man (früher) ihre Zugehörigkeit zum Maussoleum bezweifelte oder von dieser Zugehörigkeit als Thatsache ausging, die geringeren Platten härter oder milder beurteilte.

Die schönen Platten, welche allerdings zu den besten Leistnngen der griechischen Reliefbildnerei gerechnet werden können (außer den von Newton gefundenen, von der Ostseite besonders die früheren genueser und die Platten d. und e.), schließen sich, wie das auch schon von anderer Seite bemerkt worden ist, zunächst an den Fries vom Tempel der Nike Apteros an, nur daß sie in der Erfindung kühner, in der Composition effectvoller sind, während sie andererseits dem kühn erfundenen und effectvoll componirten phigalischen Friese in der Zeichnung und Ausführung überlegen sind. Namentlich sind die Gestalten im Allgemeinen schlanker und leichter, die Gewänder fließender behandelt als in jenem älteren Monumente, das Relief ist in feinerer Modellirung durchgeführt und die neue Periode spiegelt sich, außer in dem Streben von dem Nackten auch der Amazonenkörper mehr zu zeigen, ganz besonders darin, daß die im Friese von Phigalia noch meistens ausdruckslosen Köpfe hier im Friese von Halikarnassos voll des sprechendsten seelischen Ausdrucks sind, sowohl des Kampfeifers wie der rührendsten Bitte der Besiegten, namentlich besiegter Amazonen (Platte c. d.) um Schonung. Die Kämpfergruppen sind von großer Mannigfaltigkeit, bald auf zwei Personen beschränkt, bald über drei und mehre ausgedehnt; mannigfaltig und ganz nach den künstlerischen Bedürfnissen einer reichen Abwechselung angeordnet ist die Tracht beider Parteien, der bald ganz nackten, bald mit fliegender Chlamys, bald mit dem Chiton bekleideten, behelmt oder wiederum barhaupt kämpfenden Griechen und der bald mit dem Chiton allein, bald mit diesem und einem chlamysartigen Mantel angethanen Amazonen. Glänzend erfunden und feurig ausgeführt sind einige Gruppen, so die in Platte a, wo ein Grieche einer Amazone unterliegt oder in c, wo eine besiegte Amazone, wie innig, wie ganz Weib! ihren andringenden Besieger um ihr Leben anfleht, oder in d, wo zwei Griechen eine aufs Knie gestürzte Amazone schonungslos zusammenhauen und wieder in e, wo ein Grieche überritten wird und mit dem rasch emporgerafften Gewande seinen Kopf zu decken sucht, nicht zu vergessen die ganz vortreffliche und originelle Erfindung in der Amazone der Platte m, die rückwärts auf ihrem Pferde sitzend auf einen Gegner schießt, während das Pferd zugleich einen andern mit den Vorderhufen niederzuschlagen sucht. Hier und da laufen minder schöne Dinge mit unter, z. B. die Stellung der vorwärts fallenden Amazone auf der Platte e, so sehr dieselbe dem Leben abgelauscht sein mag, oder Unklarheiten, wie z. B. in der Situation der Amazone b. oder ein etwas ungeschicktes Handhaben berechtigter Compositonsprincipien, wie z. B. der Isokephalie in der Platte d. mit dem der berittenen Amazone gegenüber riesengroßen Griechen oder der ihm gegenüber all zu klein gerathenen Amazone. Auch fehlt es nicht ganz an Verzeichnungen, so ist der linke Arm der Amazone in Platte d. zu lang, eben so sind es die linken, hinter den Pferden erscheinenden Beine mehrer Reiterinnen und dasjenige der vornüberfallenden Amazone in der Platte e. Allein das bleiben untergeordnete Ausstellungen, welche gegenüber der überwiegenden Schönheit des Ganzen fast verschwinden und in der Fülle der Figuren des ganz erhaltenen Frieses kaum bemerkbar gewesen sein werden.

Ein sehr verschiedenes Bild aber bieten andere Platten. Um mit dem Klei-

neren zu beginnen wachsen hier die in den eben betrachteten Platten vereinzelten und mäßigen Verzeichnungen in's Unerträgliche. So z. B. in dem griechischen Kämpfer der Platte h. mit dem unmäßigen linken Beine, das den ganzen übrigen Körper und Kopf um $1\frac{1}{2}$ Kopflängen übertrifft, so bei einer Amazone (Mon. d. Inst. V. 19. 3), welche einfach abscheulich ist und so in anderen Fällen, wenn auch weniger argen. Tiefer greifen, da diese Verzeichnungen an sich schöner Compositionen der schlechten Ausführung allein zur Last gelegt werden können, die Mängel, Nachlässigkeiten und Fehler der Composition. Wenn in der Platte e. die Stellung der vornüberfallenden Amazone unmöglich schön genannt werden konnte, so wiederholt sich diese realistisch derbe Erfindung noch ungleich unschöner bei einem Griechen (Mon. d. Inst. tav. 20. 8) und derselbe realistisch derbe Zug hat den Componisten mehr als eine Gestalt vornüber auf's Gesicht gefallen darstellen lassen (s. Platten f. und besonders g.), wobei gelegentlich auch für die Raumerfüllung nicht ordentlich gesorgt ist (Platte g). Ohne Zweifel geistlos ist die Wiederholung derselben oder fast derselben Stellung bei zwei unmittelbar auf einander folgenden Figuren wie in Platte f., sehr gewagt die Darstellung eines Kämpfers ganz von hinten (Mon. d. Inst. tav. 20. 8), schwer verständlich die Platte i.[109]) mit der unschön laufenden Amazone und dem kleinen Manne hinter ihr. Von geringer Erfindungsgabe zeugt die vielfache Wiederholung desselben, wenig modificirten Motivs, besonders dessen eines Kampfes zweier Gestalten über einen Fallenden zwischen ihnen, wie in der Platte h., wiederholt unmittelbar in der folgenden Platte (Mon. d. Inst. 20. 8) und noch drei Mal (Mon d. Inst. tav. 19. 4 vorauszusetzen, 20. 10 und modificirt durch das Weichen der einen Seite Platte e., vgl. auch Platte d).

Wenn dem aber nun so ist, so muß die Frage entstehn, wie sich, da die Zusammengehörigkeit aller Platten und ihre Herkunft vom Maussoleum nicht mehr zu bezweifeln ist, diese Platten zu den großen Meistern verhalten, welche das Maussoleum mit Sculpturen schmückten? Mit Sicherheit ist diese Frage schwerlich zu beantworten. Ganz aus dem Spiele lassen sollte man die Rücksicht auf perspectivische Wirkung, da diese, wie Urlichs mit Recht bemerkt, von den guten wie von den schlechten Platten in gleichem Grade gilt. Wenn derselbe Gelehrte als zwei Möglichkeiten neben einander hinstellt: „entweder beschäftigten die Meister, die ja in der kurzen Zeit, die ihnen zu Gebote stand, die Reliefe und Statuen nicht alle mit eigenen Händen vollenden konnten, neben tüchtigen Schülern auch ungeschickte Gesellen, welche die schönen Entwürfe fehlerhaft ausführten, oder sie ließen einige Stellen des Frieses leer, die dann in späteren Zeiten mit Benutzung der alten Theile ausgefüllt wurden“, so zeigen zunächst beide Möglichkeiten, wie lebhaft auch er den Abstand der schlechten von den guten Platten empfunden hat. Wenn aber Plinius ausdrücklich bezeugt, die Künstler haben auch nach dem Tode der Königin zu arbeiten nicht aufgehört, ehe sie das Werk vollendet hatten (nisi absoluto opere), so ist es schwer denkbar, daß sie Stellen des Frieses gradezu leer gelassen haben, am wenigsten so bedeutende, wie sie nach Übertragung des Verhältnisses der schlechten Platten zu den guten, auf den ganzen Fries hätten sein müssen. Auch eine spätere Restauration des Maussoleums lehnt Urlichs mit Recht als unwahrscheinlich ab, „da der mißlungenen Stücke doch zu viele und sie dem Stile nach doch älter als Plinius sind.“ So bleibt nur die andere von Urlichs in Erwägung gezogene Möglich-

keit, daß die Künstler am Friese neben tüchtigen Schülern „ungeschickte Gesellen“ oder „nicht sowohl die besten als die raschesten Hände“ benutzten, nur daß diese schwerlich allein mit der Ausführung betraut waren, sondern das Ihrige auch zu der Composition hinzuthaten. Wenn aber ein solches Verfahren gegenüber den Worten des Plinius, die Meister haben um ihres Ruhmes willen das Werk vollendet, und noch heute erkenne man den Wetteifer der verschiedenen Hände, Zweifel erregen möchte, so wird daran zu erinnern sein, daß der Fries, einen so großen Platz er unter unsern Trümmern vom Maussoleum einnehmen mag, von dem ganzen plastischen Schmucke des kolossalen Gebäudes einen verhältnißmäßig bescheidenen Bestandtheil bildete, daß neben ihm drei andere Reihen von Reliefen nachweisbar sind, welche vielleicht, ja zum Theil höchst wahrscheinlich dieselbe Ausdehnung hatten, wie der Amazonenfries, und daß alle diese Reliefe wiederum durch die Reihen von zum großen Theile kolossalen Statuen tief in den Schatten gestellt, zur Bedeutung von Beiwerken hinabgedrückt wurden, die, wenn irgend ein Theil, am ersten untergeordneten Kräften überlassen werden mochten, während die Hand der Meister in den Hauptbestandtheilen, den Statuen und Statuengruppen glänzte.

Von dem Einflusse, den trotz ihrer untergeordneten Stellung die Amazonenreliefe auf die Kunst ausgeübt haben, legen späte Monumente ein Zeugniß ab. Sowohl in dem Friese des Artemistempels von Magnesia, welcher weit später als das Gebäude, und zwar zum Theil in der ersten Kaiserzeit, zum Theil erst im dritten Jahrhundert vollendet wurde, und der sich jetzt in Paris befindet (abgeb. b. Clarac Mus. des sculpt. II. pl. 117 C—J.), wie namentlich in dem berühmten und schönen, ungewiß ob bei Ephesos oder in Attika gefundenen Sarkophag in Wien (Nr. 167 [110]), der in die beste römische Kunstzeit angesetzt werden darf, ist mehr als eine Gruppe aus dem Maussoleumfriese entnommen, namentlich wiederholt sich hier die rücklings auf dem Pferde sitzende Amazone.

SECHSTES CAPITEL.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke. Söhne und Schüler des Praxiteles. Silanion. Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirten, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils unmittelbaren Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des großen Mannes verdienen seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr, als Plinius den ersteren als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet. Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. u. Z.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis bald nach Ol. 114. 2 (323) und vorwärts

vielleicht bis um Ol. 124 (284) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir Nichts, und für die Erkenntniß ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit sind wir außer auf rühmliche Erwähnungen allgemeiner Art auf ihre Werke angewiesen, von denen wir leider größtentheils nur die Namen kennen. Unter diesen Werken, und zwar unter den von beiden Brüdern zusammen gearbeiteten, finden wir zunächst etliche Porträtstatuen erwähnt, aus denen wir für den Charakter der Künstler schwerlich bündige Schlüsse abzuleiten vermögen, so außer einer von den Künstlern selbst aufgestellten Statue ihres Oheims Theoxenides, die hölzernen Bilder des Redners Lykurgos und seiner drei Söhne, mit welchen diese nach dem Tode des Lykurgos (Ol. 114. 2) geehrt wurden, eine Statue eines oder einer Unbekannten, von der wir nur die Basis mit der Künstlerinschrift besitzen [111]) und außer von Plinius summarisch angeführten Statuen von Philosophen (in Erz) die marmornen Bilder zweier Dichterinnen, der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea, Werke des Kephisodotos allein, welche, da sie gleichzeitige Personen darstellten, mit den Charakterbildern bedeutender Persönlichkeiten früherer Zeit, dergleichen wir von mehren Bildhauern kennen, kaum in eine Reihe zu setzen sein dürften. Von großer Bedeutung dagegen würde eine durch einen neuern inschriftlichen Fund bekannt gewordene Arbeit beider Brüder auf diesem Gebiete, die im athenischen Dionysostheater aufgestellt gewesene Statue des Komödiendichters Menandros [112]) sein, wenn sich erweisen ließe, daß die vortreffliche Statue dieses Dichters, welche eine Zierde der Galeria delle statue des Vatican bildet, mit dem Werke des Kephisodotos und Timarchos identisch sei. Pervanoglu hat für diese Identität eine Reihe von guten Gründen angegeben, denen aber dennoch nicht unerhebliche Bedenken gegenüberstehn. Diese dürften nicht sowohl in dem Umstande zu suchen sein, daß die unter dem Redner Lykurgos bedeutend früher (um Ol. 109. 344. oder 110. 340) in demselben Theater aufgestellten Statuen der drei großen Tragiker von Erz waren, während der vaticanische Menandros von pentelischem Marmor ist; denn daß dessen Statue zu jenen ein Gegenstück gewesen und daß sie deshalb von gleichem Material hätte sein müssen, sagt uns Niemand und die Anwendung verschiedener Materialien zur Decoration eines Theaters hat an sich nichts Auffallendes. Wohl aber steht Folgendes im Wege. Das augenscheinliche Gegenstück zum Menandros bildet der auch jetzt im Vatican als solches jenem gegenüber aufgestellte Poseidippos, der letzte bedeutende Dichter der neueren Komödie, welcher ein Jahr nach Menandros' Tode seine Stücke aufzuführen begann. Pausanias aber sagt, daß außer Menandros keiner der zu Ruhm gelangten Komödiendichter im athenischen Theater eine Statue gehabt habe, wohl aber mehre der unbedeutenderen. Sollte er Poseidippos zu den letzteren rechnen? Und zweitens ist die aufgefundene Basis in Athen mit Menandros' Namen etwas zu klein für den vaticanischen Menandros (jene mit der verstoßenen Cornische auf 1 m. 17 Länge und 0,67 Breite berechnet, der Plinthos der Statue dagegen 1 m. 20 lang und 0,75 breit). So lockend daher auch die Identificirung der vaticanischen Statue mit dem Werke der Söhne des Praxiteles, so würdig dieselbe in ihrer überaus lebensvollen Auffassung sein mag von der Hand so trefflicher Meister herzurühren, einstweilen wird man sich doch nicht entschließen dürfen, sie denselben zuzuschreiben.

Die übrigen Werke beider Brüder, eine Statue der Enyo im Arestempel in

Athen und ein Kadmos in Theben, sowie die von Kephisodotos allein gearbeiteten, die Leto, welche mit der Artemis des Timotheos neben Skopas' Apollon im Nemeseion von Rhamnus und später im palatinischen Apollotempel in Rom (s. oben S. 20) stand, eine Aphrodite, ein Asklepios und eine Artemis, sämmtlich später in Rom, sowie ein ganz besonders berühmtes Symplegma in Pergamos gehören dem Kreise der idealen Gegenstände an.

Es kann nicht lebhaft genug beklagt werden, daß wir von diesen Werken nur die Namen wissen und deshalb außer Stande sind, über den Kunstgeist, der in ihnen lebte, mit Bestimmtheit abzusprechen, und zwar besonders deswegen, weil diese mangelhafte Kenntniß der Waffe einen Theil ihrer Schärfe benimmt, welche gegen diejenigen erhoben werden muß, die den Kunstcharakter des Kephisodotos allein nach dem Symplegma in Pergamos bestimmen zu dürfen glauben, ja die so weit gehn, Kephisodotos nur in diesem einen Werke als den Erben der Kunst seines Vaters anzuerkennen, und die von dieser Basis aus sich für berechtigt halten, auf die Kunst des Praxiteles, und zwar in Bausch und Bogen, einen verdächtigenden Blick zurückzuwerfen. Dies Symplegma (eigentlich: Verschlingung, d. h. eine Gruppe in einander verschlungener Figuren) nämlich, welches Plinius als besonders berühmt bezeichnet, ist nicht wie man früher glaubte, in der Ringergruppe in Florenz, die man eine Zeit lang mit der Niobegruppe verband, wiederzuerkennen, sondern dies Symplegma war, wie Welcker[113]) bewiesen hat, erotisch sinnlicher Natur und von einer solchen Weichheit der Behandlung, daß, wie Plinius sagt, die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen. Die Personen der Gruppe können wir nicht errathen, obgleich es möglich wäre, an eine mehrfach wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyrn[114]) zu denken, aber seien sie diese oder andere, das Eine dürfen und müssen wir als feststehend betrachten, daß die Gruppe üppig sinnlich, vielleicht lasciv war. Daß sie aber „der Ausdruck bloßer Wollust" gewesen sei, ist darum nicht nöthig, vielmehr darf eben so wohl angenommen werden, daß ihre hohe Vorzüglichkeit zum Theil wenigstens auf dem gelungenen Ausdruck der sinnlich erregten Leidenschaft beruhte. Nicht bestimmt genug aber kann man sich gegen die Worte aussprechen, die ein Mann wie Welcker in Beziehung auf diese Gruppe gebraucht, sie sei „als Wirkung und Fortschritt eine merkwürdige aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles." Der Kunst des Praxiteles! das heißt der ganzen Kunstrichtung des Meisters in dem innersten Kern ihres Wesens, welcher danach zu bestimmen wäre, daß ein erotisches Symplegma als seine Wirkung und seine natürliche Ausartung erscheint! Erinnert man sich aber der Werke des Praxiteles in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, gedenkt man auch nur der Niobegruppe, von der die Alten nicht entscheiden konnten, ob sie von Skopas oder Praxiteles war, so wird man wohl fühlen, daß, wenn die Gruppe von Kephisodotos mit der Kunst des Praxiteles zusammenhangt, wenn er auch in ihr als der Erbe der Kunst seines Vaters erscheint, in dieser nur einzelne Seiten, einzelne Keime vorhanden sind, als deren Frucht und Ausartung das Werk des Sohnes betrachtet werden kann. Daß diese vorhanden waren mag man zugeben, zu läugnen aber ist, daß sie die Kunst des Praxiteles als solche bestimmen. Auch ist es Willkür, Kephisodotos nur in dem Symplegma oder wesentlich in diesem

als den Erben der Kunst seines Vaters hinzustellen. Denn schon das trockene Verzeichniß der anderen Werke des jüngeren Meisters genügt, um uns zu beweisen, daß Kephisodotos weit davon entfernt war, in Sinnlichkeit und Üppigkeit versunken zu sein. Oder wie vertrüge sich mit einer solchen Richtung die Statue der Enyo, der Kampfgenossin des Ares, der Göttin des Schlachtengetümmels, wie diejenige des Kadmos, des heroischen Gründers von Theben, der nur als hochedele, glänzende Heldengestalt überhaupt gedacht werden kann? Wie vertrüge sich mit Sinnlichkeit und Üppigkeit die Statue einer Leto, einer Artemis, eines Asklepios, Werke, die Kephisodotos ohne Mitwirkung seines gewiß unbedeutenderen aber vielleicht viel moralischeren Bruders Timarchos schuf, Werke, die den Römern bedeutend genug schienen, um sie allesamt nach Rom zu schleppen und dort in Tempeln und Hallen aufzustellen? Das sind Arbeiten, die zum Theil selbst den Gegenständen nach mit Werken des Praxiteles übereinstimmen, und auf die wir den Geist praxitelischer Kunst, anderer Seiten derselben, grade so gut übergegangen denken dürfen, wie die Keime des Sinnlichen in derselben im Symplegma in ausgearteter Fortbildung erscheinen. Und wenn wir Praxiteles als den vorzüglichsten Bearbeiter des Marmors gepriesen finden, sollen wir dann nicht glauben dürfen, daß Kephisodotos, in dessen Symplegma der Marmor wie Fleisch erschien, auch in dieser technischen Beziehung der Erbe der Kunst seines Vaters war? Das kann Niemand bestreiten; und demgemäß erscheint die Beschränkung dieser Erbschaft auf das was in dem Symplegma Anstößiges ist, als eine willkürliche Deutung des Zeugnisses des Plinius über Kephisodotos, und nicht besser begründet sind die nachtheiligen Schlüsse über die Kunst des Praxiteles, welche auf dieser willkürlichen Deutung beruhen.

Von sonstigen unmittelbaren Schülern des Praxiteles ist uns nur einer, Papylos, bekannt, und auch dieser nur aus einem Werke, einer Statue des Zeus Xenios (des gastfreundlichen, Schützers der Gastfreundschaft), die Pollio Asinius besaß, aus der wir aber über seine Kunstrichtung Nichts entnehmen können.

In dem Zeitalter zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Herrschaft Makedoniens lebte in Athen, wie wir theils aus litterarischer Überlieferung, theils aus Inschriften nachzuweisen vermögen, außer den im Vorstehenden näher behandelten noch eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern, von denen wir aber allermeist nur die Namen oder neben diesen aus flüchtigen Notizen ein paar Werke kennen. Eine vollständige Liste dieser Künstlernamen [115]) mitzutheilen dürfte wenig angemessen erscheinen, es muß genügen auf die Thatsache, daß um diese Zeit Athen noch eine ganze Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während aus der folgenden Periode nicht ein einziger bedeutender attischer Künstler bekannt ist, hingewiesen und mit allem Nachdruck auf ihre kunsthistorische Bedeutung aufmerksam gemacht zu haben. Nur noch einige Bildhauer, deren künstlerische Individualität entweder schärfer hervortritt oder deren Werke aus verschiedenen Gründen Interesse erregen, werden näher zu betrachten sein.

An erster Stelle unter diesen erscheint Silanion, der schon als Autodidakt bemerkenswerth ist und dessen Werke einen ziemlich ausgeprägten Charakter tragen. Von drei Statuen olympischer Sieger, darunter zweier Knaben, die im Faustkampfe gesiegt hatten, kann das freilich nicht gelten, und die Bedeutung

eines vierten Werkes, das Plinius als einen „Aufseher, der Athleten einübt" anführt, ist noch nicht gehörig aufgeklärt [116]). Größeres Interesse bietet ein Porträt Platons, das der Perser Mithradates den Musen in der Akademie von Athen weihte, schon an sich und würde dies in wesentlich erhöhtem Maße thun, wenn sich dasselbe als Prototyp erhaltener Darstellungen Platons, namentlich der vortrefflichen in den Monumenten des Instituts III. tav. 7 publicirten Statuette des Philosophen erweisen ließe. Dies ist aber in bündiger Weise nicht möglich, obgleich das liebenswürdige und geistreiche kleine Werk durchaus dieser Periode und eines Meisters wie Silanion würdig ist [117]). Schärfer tritt ein besonderer Kunstcharakter in einigen anderen Porträtstatuen hervor. Zuoberst in derjenigen des gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros. Dieser Künstler, der in seiner Jugend Sokrates' Schüler war [118]) und sich wahrscheinlich erst nach seines Meisters Tode der Kunst zuwandte, und von dem Plinius „Philosophenstatuen" anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, sondern den Jähzorn selbst (iracundiam). Diese letzten Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung Jahns [119]) manche andere Kunsturteile bei Plinius, auf einem Epigramm und sind Nichts als dessen in Prosa umgesetzte witzige Pointe. Jedenfalls aber ist diese Pointe nur dadurch überhaupt möglich, daß das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanions Arbeit unterschied sich, wie Brunn [120]) gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, daß in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft, des Zornes in demselben mit größter Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmäßig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil, in gewissem Sinne wenigstens, zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinnen Korinna und Sappho, welche letztere, von Verres aus dem Prytaneum von Syrakus geraubte Statue Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandtniß. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl möglicherweise ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein können, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Aesop von Lysippos oder mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen [121]). Wenn man nach den bisher angeführten Werken dem Silanion eine

ideale Tendenz im strengen Wortsinne absprechen möchte, so darf man doch schon aus ihnen, namentlich den zuletzt erwähnten folgern, daß er keineswegs an dem Realen, oder an dem Individuellen als solchem gehaftet habe. Eine solche Auffassung des Künstlers wird auch dadurch widerlegt, daß wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Hoheit des Göttlichen zu erheben, — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus [122]) wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an einer der beiden Stellen, wo er von der Statue spricht, mehr eine technische Äußerlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen, eine Nachricht, welche, abgesehn davon, daß Plutarch sie mit einem „man sagt“ einführt und daß sie durch Vergleichung einer ähnlichen Notiz desselben Schriftstellers über eine technisch unmögliche Beimischung von Eisen zum Erz in der Statue des Athamas von Aristonidas (s. Buch V. Cap. 2), an Glaubwürdigkeit nicht eben gewinnt, auch wenn wir sie als wahr annehmen, für den gesammten Kunstcharakter Silanions nur eine ganz untergeordnete Bedeutung hat und höchstens beweist, daß Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines außer den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen. Und somit können wir aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, — der übrigens Euripides' Tragoedie „die Phoenissen“ zum Grunde liegen muß, in der sich Iokaste mit dem Schwerte ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, — in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion nur schließen, daß er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakters ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, daß Silanion außer Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt in dieser, möglicherweise zur Decoration des athenischen Theaters bestimmt gewesenen Statue [123]) nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein mußte, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Nach dem hier Entwickelten würde Silanion in der Kunst eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits einnehmen, welchem letzteren er auch dadurch

sich nähert, daß er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterließ, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Eines erhaltenen Kunstwerkes wegen muß noch der Künstler Polyeuktos von Athen genannt werden. Von ihm war die Erzstatue des Demosthenes, welche Ol. 125. 1 (280) auf Antrag des Schwestersohnes des Demosthenes, Demochares, dem großen Redner errichtet wurde. Es ist von mehren Seiten die Vermuthung ausgesprochen worden, daß die vortreffliche, durch ihre realistische Formenbehandlung merkwürdige und durch ihre scharfe Charakteristik der Persönlichkeit ausgezeichnete Statue des Demosthenes im Braccio nuovo des vaticanischen Museums eine Marmornachbildung des Werkes von Polyeuktos sei, wobei man voraussetzte, daß die jetzt mit einer Schriftrolle in den Händen ergänzten Unterarme falsch restaurirt und, wie dies von Polyeuktos' Statue bezeugt ist, mit in einander gefalteten Händen zu ergänzen seien. Da aber bei einer genauen, nur noch vorzüglicheren Replik der vaticanischen Statue im Besitze des Lord Amherst zu Knowle in Kent die echten alten Hände mit der Schriftrolle erhalten sind, so kann von einer direkten Zurückführung dieses Typus auf die Statue von Polyeuktos schwerlich mehr die Rede sein, und man muß anerkennen, daß, wenn den erhaltenen Statuen nicht ein anderes Original zum Grunde liegt, das Vorbild in ihnen mit Abweichungen wiedergegeben ist, welche kaum noch erlauben aus denselben für den Charakter des Vorbildes bündige Schlüsse abzuleiten [124]).

So wie die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet wurde, muß sie mit derjenigen eines Künstlers schließen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, vielmehr zwischen der attischen und der peloponnesischen Kunst gewissermaßen in der Mitte stehend, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine Stelle finden kann, Euphranor, der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und blühend von Ol. 104 (364) bis in die Jünglingsjahre Alexanders (etwa bis 330), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterließ.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphanor hervor, sondern „er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete statuarische Kolosse und arbeitete Reliefe, und schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste", weshalb ihn Quintilian, wohl nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen, in Erz ausgeführten Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athene, eine Leto mit den Kindern auf den Armen, das Tempelbild des Apollon Patroos in dessen athenischem Heiligthum, einen Dionysos, einen Hephaestos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, daß bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war, endlich einen Agathodaemon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Näheres über diese Werke wissen wir nicht und mit besonderem Ruhme wird keines derselben hervorgehoben. Desto vorzüglicher muß Euphranors Statue des Paris gewesen sein, in der man nach Plinius

Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das noch näher zurückzukommen sein wird. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit" (Arete) bekränzte „Hellas", beide kolossal, zwei genreartige Darstellungen, eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel nämlich, von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau"; endlich die Porträts Philipps und Alexanders auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so daß Euphranors Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zur Thierdarstellung umfaßte.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranors überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weise fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urteile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch nöthigen auch auf die Thätigkeit des Künstlers als Maler einen Blick zu werfen.

Als solcher war er Schüler des Aristeides von Theben [125]), eines Künstlers, der namentlich durch die Darstellung der Stimmungen und Bewegungen des Gemüthes von sanfter Regung bis zum höchsten Pathos sich auszeichnete, dabei aber, obgleich etwas hart von Farbe, einem gesunden und kräftigen Naturalismus der Formgebung huldigte. In dieser letzteren Beziehung scheint sich Euphanor an seinen Meister noch enger als in der ersteren angeschlossen zu haben, und grade im Formellen, im kräftigen Naturalismus und in Neuerungen der Proportionen lag ein großer Theil seiner Verdienste als Maler. Die körperliche Imposanz und Tüchtigkeit der Heroen hat er nach Plinius zuerst genügend dargestellt, und er selbst rühmte von seinem Theseus, gewiß bezeichnend genug, derselbe sei mit Rindfleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen genährt. In Beziehung auf die Proportionen wandte er zuerst die schlankeren Verhältnisse an, durch welche Lysippos dem Polyklet und den älteren Künstlern gegenüber sich auszeichnete, ohne jedoch das neue System vollkommen durchzuführen; denn, indem er den Rumpf schlanker darstellte, ließ er Kopf und Glieder in den alten Verhältnissen, wodurch diese Theile zu schwer und mächtig erschienen.

Bleiben wir zunächst bei dieser einen Seite des künstlerischen Strebens Euphranors stehn, so wird es ohne Zweifel erlaubt sein, die Eigenthümlichkeiten, die ihn als Maler charakterisiren, auch auf seine Thätigkeit als Bildner zu übertragen. Und da werden die Worte des Plinius in Beziehung auf den Paris des Euphranor, die übrigens offenbar wiederum auf einem Epigramm beruhen, einfach darauf zu beziehn sein, daß Euphranor den Sohn des Priamos nicht als einen Weichling, sondern trotz aller blühenden jugendlichen Schönheit, welche den Gedanken an den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena wach rief, doch mit derjenigen frischen Kraft und Tüchtigkeit darstellte, welche daran erinnerte, daß Paris auch der Mann war, dessen Pfeil den Peliden fällte. Eine solche Auffassung der Aufgabe liegt keineswegs fern, sondern ist in dem Doppelnamen Alexandros-Paris gleichsam gegeben, ja sie wird durch die Geschichte von Paris' ganzem Leben [126]) so sehr gefordert, daß man sagen muß, erst eine beide Elemente in sich vereinigende Bildung stelle den ganzen Paris dar. Wenn daher von andern Seiten die verschiedenen Eigenschaften des euphranorischen Paris vielmehr in einer Mischung verschiedenen Ausdrucks im Gesichte gesucht worden ist, so muß, bis einmal ein antiker Kopf mit einer derartigen Mischung verschiedenen Aus-

drucks zum Vorschein kommen wird — bisher giebt's dergleichen Nichts — an der Richtigkeit dieser Erklärung gezweifelt werden, grade so gut, wie, trotz Allem was darüber gesagt ist[127]), der mit diesem Paris in Parallele gezogene famose Demos von Parrhasios, der zugleich wüthend und sanft, tapfer und feige, großmüthig und neidisch u. s. w. ausgesehn haben soll, als ein Wahngebilde erscheint, das auf einem in plinianische Prosa umgesetzten arg übertreibenden und mehr witzig als wahr zugespitzten epigrammatischen Einfalle beruht.

Was aber die Proportionsneuerungen anlangt, so erscheint in ihnen Euphranor, sofern er dieselben auch als Bildner festhielt, als Vorläufer des Lysippos, der das von Euphranor gleichsam versuchsweise Begonnene fortsetzte und mit bewußter Consequenz zu einem völlig neuen, in sich vollkommen harmonischen Systeme vollendete.

Wenden wir uns nun zu der mehr innerlichen Seite der Kunstleistungen Euphranors, so liegen unter seinen Gemälden wie unter seinen Statuen augenfällige Beispiele vor, welche zeigen, daß er auch in dem Streben nach feinem seelischen Ausdruck seinem Lehrer Aristeides zu folgen sich bestrebte. Von seinen Gemälden sei hier nur auf den Odysseus verwiesen, wie er, um nicht mit nach Troia ziehn zu müssen, sich wahnsinnig stellte, und den Euphranor mit dem die List durchschauenden Palamedes und mit nachdenklichen Zuschauern zusammen gruppirt hatte. Hier ist offenbar eine große Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdrucks Grundbedingung, und nur wer sich hierin Meister wußte, konnte mit Hoffnung auf Erfolg einen solchen Gegenstand malen. Unter den plastischen Werken Euphranors aber bietet am augenscheinlichsten die „bewundernde und anbetende Frau“ das Seitenstück eines fein dargestellten gemüthlichen Ausdrucks zu dem Odysseus, aber auch die kürzlich entbundene Leto mit ihren Kindern auf den Armen ist ohne Zweifel eine Darstellung voll von charakteristischem Ausdruck freudigen Muttergefühles gewesen. Wenngleich wir nun auch außer Stande sind, in den übrigen plastischen Schöpfungen Euphranors ähnliche Richtungen und Verdienste nachzuweisen, so wird doch das sicher Erkannte genügen, um uns Euphranor als einen Künstler zu zeigen, der das Streben nach der Darstellung des bewegten Gemüthes mit den früher besprochenen attischen Meistern theilt. Das im höchsten Sinne Leidenschaftliche und gewaltig Pathetische dagegen ist in seinen Statuen wenigstens nicht nachweisbar, und auch die Richtung auf das Ideale erscheint bei ihm weniger bestimmt ausgebildet als bei Skopas und bei Praxiteles, vielmehr stellt er sich in dieser Beziehung als dem Silanion verwandter dar, der ebenfalls neben Charakterporträts besonders die Darstellung der Heroen cultivirte und der so gut wie Euphranor an den Neuerungen in Beziehung auf die Proportionslehre betheiligt war. Als eigenthümliches Verdienst des Euphranor dürfen wir wohl nach dem oben Gesagten Frische und Kräftigkeit und eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch die er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, welche durch die Nachahmung praxitelischer Weichheit ohne praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.

In der Darstellung der älteren attischen Schule, des Phidias und der Seinigen mußten wir den Verlust der Hauptwerke und den Mangel genügender Nachbildungen der meisten Arbeiten dieser Künstler beklagen, wogegen wir so glück-

lich sind in den zahlreichen und ausgedehnten architektonischen Sculpturen am Theseion, Parthenon, Erechtheion und Niketempel Monumente zu besitzen, welche diesen Meistern gleichzeitig, zum Theil auf ihre Werkstatt mit Bestimmtheit zurückführbar, als Zeugnisse von ihrer Art und Kunst dastehn, welche uns von derselben eine bis in's Einzelne gehende Vorstellung vermitteln. In Beziehung auf die Kunst der jüngeren attischen Schule sind wir nicht in gleicher Weise glücklich, denn, während die Hauptwerke eines Skopas und Praxiteles, die Niobegruppe ausgenommen, die ja doch auch nur Nachbildung ist, ebensowohl zu Grunde gegangen sind, wie die Werke der älteren Künstler, hat diese jüngere Zeit, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, an architektonischen, mit Sculpturen verzierten Monumenten ungleich weniger hinterlassen, als die ältere. Was wir vom Mausoleum haben ist oben näher besprochen worden, die Trümmer des tegeatischen Athenetempels sind freilich gefunden [128]), und möglich ist es, daß wir einmal aus denselben die Originalarbeiten des Skopas herausziehn werden, aber bisher ist dieser Schatz nicht gehoben; und demnach besitzen wir von datirten architektonischen Sculpturen nur noch den auf der folgenden Seite (Fig. 87) abgebildeten Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates, einem der Tempelchen aus der Tripodenstraße in Athen, deren schon Erwähnung gethan ist (oben S. 30), und die Statue des Dionysos vom Monumente des Thrasyllos.

Choragos oder Choregos hieß in Athen derjenige, welcher auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und einüben ließ. Der Chor hieß nach seinem Choragen, und, wenn er in der Aufführung den Sieg davon trug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter Anderem in einem ehernen Dreifuß bestand, der, öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehn, welche die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüße fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, „die Dreifüße" oder „Tripodenstraße" genannten Straße statt, und zwar standen die Dreifüße auf dem Dache von eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchen. Ein solches Tempelchen in zierlichem korinthischem Stil ist das bis heute erhaltene Siegesdenkmal des Choragen Lysikrates [129]), mit dessen Fries wir es hier zu thun haben, und welches, gemäß der Inschrift unter dem Archonten Euainetos, d. h. im 2. Jahre der 111. Olympiade (334) errichtet wurde. Wenngleich nicht auf die Werkstatt eines bekannten Meisters zurückführbar, ist uns dieses Relief doch ein authentisches Monument aus der Zeit, in welcher, wenn nicht Praxiteles selbst, so doch jedenfalls seine Schüler und Nachfolger in Athen blühten.

Der Gegenstand der Darstellung, aus dem sechsten der sogenannten homerischen Hymnen entnommen, ist in Kürze dieser.

Einstmals erschien Dionysos in seiner ganzen Jugendschöne am Meeresufer, wo ihn tyrrhenische Seeräuber sahen, und, in der Meinung, er sei ein Königssohn, für den ein großes Lösegeld zu gewinnen sei, ergriffen und gefesselt in ihr Schiff brachten. Aber die Fesseln lösten sich von selbst; vergebens ermahnte der Steuermann, der die Göttlichkeit des Gefangenen erkannte, denselben zu befreien, die Räuber stachen in See und entführten ihre Beute. Da strömten plötzlich Weinfluthen über das Schiff, um Mast und Segel wanden sich Reben, Dionysos selbst erschien in Gestalt eines Löwen, die entsetzten Tyrrhener stürzten sich in's

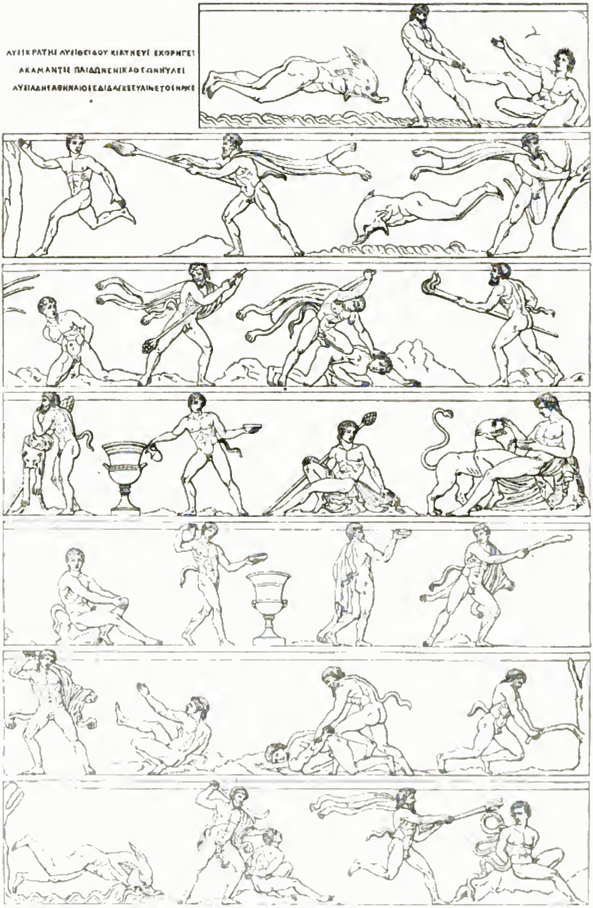


Fig. 87. Der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in seiner Gesammtheit.

Meer und wurden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Seeräuber ist der Gegenstand unseres Reliefs, welches denselben aber in sinnigster Weise den Gesetzen der Plastik gemäß umgestaltet darstellt. Zunächst ist die Scene vom Schiffe an das Ufer des Meeres verlegt, was des Raumes wegen nothwendig ist, sodann sind die Wunderzeichen nicht dargestellt, weil sie nicht darstellbar sind oder doch höchst dürftig wirken würden, so namentlich die Verwandlung des Gottes in einen Löwen. „Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gott und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein echt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in voller Anschaubarkeit. In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionysos, auf einen Felsen gelagert und mit seinem Löwen spielend, der nach der Weinschale verlangt. Das Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott nach dem Mythus sich verwandelte, die Schale vertritt die Weinfluthen des Wunders“ [130]). Diese heitere und um das weiterhin Vorgehende unbekümmerte Ruhe des Gottes, welche sich den Satyrn in seiner nächsten Umgebung mittheilt, erinnert uns an die Wunderkraft, die im Mythus wirkend auftritt, während ein thätiges Eingreifen des Gottes den Gedanken an Wunderwirkung seiner überirdischen Kraft ganz entfernen würde. Das thätige Eingreifen, die handgreifliche Bestrafung der frechen Räuber bleibt den Begleitern des Gottes, den Silenen und Satyrn überlassen, welche ihr Amt nicht allein mit dem größten Eifer, sondern unverkennbar auch in einer etwas burlesken, wenigstens derben und etwas komisch gefärbten bakchischen Begeisterung vollziehn. Mit Recht zeichnet Feuerbach besonders den einen alten Satyrn aus, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen bestrebt ist (s. Fig. 88), während seine jüngeren Genossen schon erbarmungslos auf die überwundenen Tyrrhener dreinschlagen. Wer von diesen noch nicht gefaßt und zu Boden geworfen ist, der flieht im angestrengtesten Laufe, von Widerstand ist keine Rede, aber auch die Flucht ist vergebens, denn über die physische Kraft der Satyrn hinaus wirkt die Wunderkraft des Gottes, und gewiß nicht ohne Absicht sind die durch diese Wunderkraft in Delphine verwandelten Räuber an die Enden des Reliefstreifens versetzt. Hier stürzen sie sich, halb noch menschlich gestaltet, halb schon in den Thierleib übergegangen, in die Wellen hinunter. Die Mischgestalt dieser verwandelten Menschen ist unübertrefflich gelungen, die Übergänge der einen Form in die andere, der Sprungbewegung des menschlichen Körpers in die Bewegung, die sich tummelnden Delphinen eigen ist, sind auf's feinste verschmolzen, und die ganze Erfindung verdient besonders deshalb wirklich geistreich genannt zu werden, weil sie uns auch eine Mischung der Empfindungen vergegenwärtigt, einerseits die Angst der Flucht, andererseits das Behagen des Thieres, das seinem Elemente zueilt; man sieht, die Menschen werden wirklich zu Fischen. Gleiches Lob verdient die Formgebung in den Satyrn und in dem in der That großartig schönen Körper des Gottes, welcher letztere noch dadurch für uns eine eigenthümliche Bedeutung gewinnt, daß er uns vor Augen führt, wie vollendete Weichheit der Formen mit Großheit und Adel der Composition und der Auffassung durchaus verbunden sein kann. Gegenüber den weitverbreiteten fal-

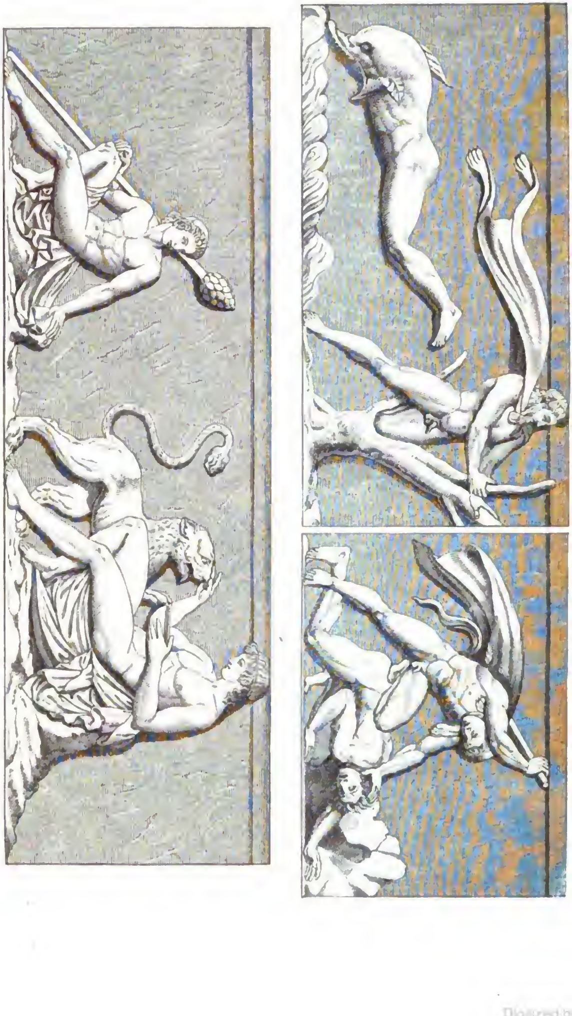


Fig. 88. Ausgeführtere Probestücke des Frieses vom Denkmal des Lysikrates.

schen Vorstellungen von praxitelischer Weichheit ist dieser Dionysos von wahrhaft unschätzbarem Werthe. Auf die Compositionsbedingungen des ganzen Frieses ist schon früher (Band I. S. 256) aufmerksam gemacht worden. Es wurde dort hervorgehoben, daß die doppelte Bedingung dieser Composition, einerseits diejenige der Einheitlichkeit, die daraus hervorgeht, daß der Fries um das Rundtempelchen ununterbrochen rings umläuft, andererseits die Unthunlichkeit einer straffen Centralisirung, welche sich aus der Unmöglichkeit, die Composition gleichzeitig ganz zu übersehn, ergiebt, daß diese doppelte Bedingung mit Geist und in vollkommen den Raumgesetzen entsprechender Weise erfüllt ist. Die Einheitlichkeit ist durch die Hervorhebung der Mitte und durch die Symmetrie der Figurenanordnung zu beiden Seiten der Mitte gewahrt, während andererseits der Künstler dafür zu sorgen wußte, daß jedes gleichzeitig übersehbare Stück der gekrümmten Friesfläche ein für sich verständliches und interessantes Stück der Composition enthalte. Wenn ein Tadel beizufügen ist, so kann sich dieser nur auf die etwas starke Dehnung der Composition und eine gewisse Leere beziehn, welche durch weites Auseinanderrücken der Figuren entsteht.

Einige Schriftsteller heben die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs hervor. Nach Gypsabgüssen des fortschreitender Zerstörung ausgesetzten Monumentes zu urteilen dürfte die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung großentheils auf Rechnung der zerstörenden Einwirkungen der Zeit zu setzen sein, obwohl die höchste Feinheit der Ausführung fehlen mag. Auf keinen Fall darf man, das zeigen die besten Stücke des Maussoleums, diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterzug der Zeit betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sondern sie fällt, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, daß der Geist der Kunst damals so lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

Jünger und streng genommen schon dem Beginne der folgenden Periode angehörig ist die jetzt im britischen Museum befindliche Dionysosstatue von dem Monumente des Thrasyllos. Dieses erst in neuerer Zeit zerstörte ebenfalls choragische Monument ist ein Façadenbau, durch welchen die oberhalb des Dionysostheaters in dem südöstlichen Theile des Akropolisfelsens befindliche, ansehnliche Höhle oder Grotte, welche den modernen Namen der „Panagia Spiliotissa“ führt, geschlossen oder eingefaßt wurde [131]). Errichtet nach der Inschrift im Jahre Ol. 115. 1 (320 v. u. Z.) von Thrasyllos, dem Sohne eines gleichnamigen Vaters von Dekeleia hätte der Bau nach Kuglers [132]) wahrscheinlicher Vermuthung ursprünglich nur aus zwei seitlichen Pfeilern nebst dem Architrav und dem mit Kränzen geschmückten Fries als einfache Umrahmung der Grotte bestanden, in welcher der Preisdreifuß aufbewahrt wurde, und erst Thrasyllos' Sohn (oder Enkel) Thrasykles hätte fünfzig Jahre später, also Ol. 127. 2 (270) den schwer auf dem zierlichen Unterbau lastenden Oberbau nebst der gleich näher zu besprechenden Dionysosstatue und einem eigenen Sockel für je einen Dreifuß rechts und links hinzugefügt, bei welcher Gelegenheit auch der unverhältnißmäßig dünne Mittelpfeiler untergestoßen worden wäre. Die durch Lord Elgin in's britische Museum gekommene Statue des Dionysos [133]) stellt diesen Gott sitzend in langer Gewandung dar; ein feiner bis auf die Füße reichender Chiton und über ihm ein

Panther- oder Löwenfell, beide von einem breiten Gurt um die Mitte des Leibes zusammengefaßt, umgiebt den Oberkörper, ein weitfaltiges Himation den Schooß und die Beine; der eigens angesetzt gewesene Kopf und die ebenfalls aus eigenen Stücken gearbeitet gewesenen Arme fehlen seit der ältesten Zeit, aus der wir von der Statue Kunde haben; der Kopf ist jedenfalls jugendlich zu denken, das beweisen die vollen und weichen Formen des Körpers, den man in früherer Zeit für weiblich hielt. Das ganze Werk ist groß angelegt und voll Leben und Wärme, die Bewegung einfach und natürlich, die Behandlung der Gewandung in großen Massen mit leuchtenden Flächen der besten Zeiten würdig. Ein großes Loch im linken Schenkel hat unzweifelhaft zur Befestigung eines aus Bronze eingefügten Attributs gedient, und Art und Veranlassung des Denkmals sowie Stellung und Größe des erwähnten Loches machen es sehr wahrscheinlich, daß dies Attribut ein Saiteninstrument gewesen ist, welches den Dionysos als musischen, speciell als Gott der dramatischen Poësie bezeichnete. Die Würde und Großheit in der Composition und Ausführung dieser schönen Figur, welche, wie bemerkt, obendrein aus der Zeit kurz nach der Blüthe der jüngeren attischen Schule stammt, bietet ein neues bedeutendes Zeugniß für den Geist der Kunst Athens in dieser Periode und ist unter anderen Monumenten sehr geeignet diejenigen zu widerlegen, welche sich die jüngere attische Schule in Weichlichkeit und bloße sinnliche Schönheit versunken vorstellen.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE SIKYONISCH-ARGIVISCHE KUNST.

SIEBENTES CAPITEL.

Lysippos' Leben und Werke.

Lysippos, das große Haupt der peloponnesischen Kunst dieser Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. u. Z.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermaßen dadurch bestätigt wird, daß Lysippos in einem Epigramm ausdrücklich als „Greis" bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hierzu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Sieger-

statue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiß, daß das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum es nicht recht glaublich ist, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, daß uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch also wenigstens im reifen Jünglingsalter. Daß er Autodidakt war wie der Athener Silanion, wird mehrfach bezeugt, während verschiedene Berichte der Alten ihn bald Polyklets Doryphoros seinen Lehrmeister nennen lassen, bald angeben, er sei von dem Maler Eupompos von Sikyon, den er fragte, welchen Meister er nachahmen solle, auf das versammelte Volk hingewiesen worden, mit dem Bedeuten: die Natur, nicht ein Künstler sei nachzuahmen. In wiefern der jüngere Mann dieser Weisung nachkam, werden wir sehn, jedenfalls hielt er sich eben so sehr an die meisterlichen Vorbilder der älteren Zeit, aus denen er nach Varros Ausdruck nicht die Fehler, sondern das Vortreffliche in seine Werke herübernahm. Von seinem ferneren Leben wissen wir nicht Viel, nur das steht fest, daß er zu Alexander dem Großen, den er von seiner Kindheit an in vielen Werken darstellte, in ein sehr nahes Verhältniß trat, ja daß er, wenn ein moderner Ausdruck hier gestattet ist, königlich makedonischer Hofbildhauer wurde. Dies spricht sich besonders darin aus, daß Alexander nur von Lysippos plastisch dargestellt, wie allein von Apelles gemalt und von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte, was er nach mehren unserer Gewährsmänner in Form eines Edictes aussprach. Da es aber nichtsdestoweniger Darstellungen des Königs von anderen Künstlern gab, so kann die Nachricht nur dahin verstanden werden, daß Alexander entweder die Bildnisse, die er sich selbst machen ließ, ausschließlich bei Lysippos bestellte, oder daß er diesem Künstler allein in eigener Person saß. Außer diesem Verhältniß des Lysippos zum makedonischen Hofe wissen wir von demselben noch, daß er in fast unglaublicher Weise fleißig und fruchtbar gewesen ist. Er soll nicht weniger als 1500 Werke geschaffen haben, eine Zahl, die nach Plinius' Bericht offenbar wurde, als nach Lysippos' Tode sein Erbe eine Casse erbrach, in welche der Meister von dem Honorar für jedes Werk ein Goldstück zu legen pflegte. Die Zahl von 1500 Werken ist allerdings sehr groß, allein sie bleibt denkbar, zumal wenn man weiß, daß Lysippos ausschließlich Erzgießer war, also hauptsächlich nur mit der Herstellung der Modelle, nicht eigentlich mit der Ausführung der Werke zu thun hatte, bei der er wenigstens ohne Zweifel fremde Hilfe in Anspruch nahm. Und da selbst wir noch in runder Summe einhundert menschliche Statuen von Lysippos namentlich nachweisen können, wobei wir die zahlreichen Thiere, Pferde, Hunde, Löwen gar nicht rechnen, so haben wir weder Grund noch Recht, an der großen Fruchtbarkeit des Künstlers zu zweifeln, ja nicht einmal an der Zahl von 1500 Werken desselben. Um so verkehrter dagegen muß in doppelter Beziehung eine Notiz bei Petronius erscheinen, nach welcher Lysippos an die feine Vollendung eines einzigen Werkes hingegeben in Dürftigkeit gestorben wäre [134]).

Die uns bekannten Werke des Lysippos mit der Ausführlichkeit, die bei den Werken des Praxiteles geboten war, aufzuzählen, würde zwecklos sein, es genügt, sich dieselben in einem raschen Überblicke zu vergegenwärtigen. Wir können sie

in fünf Classen theilen. Erstens Götterbilder. Unter diesen finden wir Zeus vier Mal, in Tarent, Argos, Sikyon und Megara. Der tarentinische Zeus war ein Koloß von 40 griech. Ellen (60' rhein.), nach dem berühmten Sonnenkoloß von Rhodos der größte der antiken Welt [135]); er stand jedenfalls allein wie auch der argivische (Tempelbild des Nemeios), während der sikyonische mit Artemis (ob von Lisyppos ist nicht ganz gewiß) und der megarische mit den (neun) Musen gruppirt war. Sodann ist uns ein Poseidon in Korinth bekannt und ein rhodischer Helios auf seinem Viergespann, oder genauer nach dem alten Zeugniß zu berichten: ein Viergespann mit dem Helios der Rhodier. An dieser Statue [136]) fand Nero besonderes Gefallen und ließ sie — vergolden. Mit der Erhöhung des Geldwerthes der Statue aber verlor, wie Plinius weiter erzählt, die Erscheinung derselben an Anmuth, was uns ganz besonders dann sehr denkbar wird, wenn wir wissen, daß ein Hauptverdienst des Lysippos in der Feinheit der Ausführung bestand; deshalb zog man das Gold wieder herunter, und in diesem Zustande ward die Statue für kostbarer als zuvor gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte, in denen das Gold befestigt war, zurückblieben.

Von im eigentlichen Sinne jugendlichen Gottheiten können wir eine Gruppe des mit Hermes um den Besitz der Lyra streitenden Apollon und einen Dionysos, beide Werke auf dem Helikon und einen in Thespiae später als der praxitelische aufgestellten Eros nachweisen. Diesen gesellt sich aus niederem göttlichem Range ein Satyr in Athen und — ein für die Beurteilung des Lysippos wichtiges Werk — die erste eigentliche und durchgeführte allegorische Figur der griechischen Plastik, eine Darstellung des Kairos, der „Gelegenheit". Nach zahlreichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten übereinstimmenden und vielleicht auf verschiedene Copien bezüglichen Besprechungen dieser Statue bei alten Dichtern und Prosaisten können wir uns dieselbe ziemlich anschaulich vergegenwärtigen. Sie erschien in der Gestalt eines zarten Jünglings mit verschämtem Blicke, dem der erste Flaum des Bartes sproßte. Das Haupthaar hing nach vorne lang herab, während der Hinterkopf, ohne ganz kahl zu sein, nur kurzes, nicht faßbares Haar trug, anzudeuten, daß man die Gelegenheit, ehe sie vorübergeht, beim Schopf ergreifen müsse. Die Füße waren geflügelt und standen mit den Zehen auf einer Kugel, eine Anspielung darauf, daß der günstige Augenblick im Nu vorübereile, in der rechten Hand trug der Jüngling eine Wage, die Allegorie des schwankenden Glückes, in der linken ein Scheermesser, anzudeuten, daß das Glück auf der Schärfe des Messers stehe. Soviel von der äußeren Erscheinung dieser allerdings sinnreichen aber ohne Zweifel frostigen Erfindung, die näher zu beurteilen weiterhin der Ort sein wird.

Als die zweite Classe der lysippischen Werke sind die Heroenbilder zu rechnen oder, genauer gesprochen, die Bilder eines Heros, des Herakles, denn nur diesen stellte Lysippos, so viel wir wissen, dar, diesen aber auch in zahlreichen Wiederholungen. Die zum Theil sehr eigenthümliche Auffassung des Herakles durch Lysippos und die nicht mit Unrecht angenommene Einwirkung derselben auf die Heraklesbildung der späteren Kunst erheischt eine genauere Betrachtung dessen, was wir über die verschiedenen Heraklesstatuen des Meisters wissen.

Die größte Statue war ein Koloß in Tarent, der von Fabius Maximus nach

Rom geschleppt wurde, später nach Constantinopel kam, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahre 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Die genaueste Beschreibung liefert uns der byzantinische Schriftsteller Niketas Choniates.

Der Heros saß ohne alle Waffen auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, der zu der Reinigung der Augeiasställe in Beziehung steht, also auf die Mitte der mühevollen Erdenlaufbahn des Herakles hindeutet. Demgemäß war er aufgefaßt als trauernd über die Mühsal der ihm aufgelegten Arbeiten. Das rechte Bein und der rechte Arm (dieser wohl auf dem Beine ruhend) waren ganz ausgestreckt, das linke Bein dagegen im Knie gebogen, der linke Ellenbogen auf dasselbe gestützt, während das sorgenschwere Haupt in der geöffneten linken Hand ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, der Körper fleischig, die Arme wuchtig, das Haar kurz und dicht. Die Größe der Statue war so bedeutend, daß nach der Angabe des Byzantiners ein um ihren Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes ausreichte und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. Als Nachbildungen gelten nicht wenige Gemmenbilder [137], die aber keine Gewähr der Treue selbst in Hauptsachen der Composition bieten und in Einzelheiten augenscheinlich abweichen. Was erhaltene statuarische Nachbildungen anlangt, so kann erst später von dem Verhältnisse gesprochen werden, in welchem der berühmte vaticanische Heraklestorso des Apollonios, Nestors Sohn von Athen, zu dieser Statue des Lysippos steht.

Verwandt in mehr als einem Betracht scheint mit dem tarentiner Koloß eine zweite Statue des Helden, unbekannten Aufstellungsortes, gewesen zu sein, die wir freilich nur aus Epigrammen kennen. Nach ihnen war auch dieser Herakles waffenlos, aber diesmal hatte ihm Eros die Waffen geraubt. Es war also ein verliebter Herakles, obgleich wir nicht entscheiden können, welche Schöne, wenn überhaupt eine bestimmte, sich der Bildner als Gegenstand der Liebe des Helden dachte. Auf Omphale dürfen wir schwerlich rathen, da die Dichter von der Weiberkleidung, die Herakles im Dienste der Omphale trug, kaum ganz geschwiegen hätten. Ob wir in Gemmenbildern, die den eben erwähnten ungefähr ähnlich sind [138], Nachbildungen besitzen, muß besonders deshalb als ungewiß erscheinen, weil in ihnen Herakles, auf dessen Schulter Eros sitzt, mit der Keule bewehrt ist; von statuarischen Nachbildungen ist bisher Nichts bekannt.

Ganz unnachweislich ist uns die Gestalt eines Herakles, der in Sikyon aufgestellt war, und es ist Willkühr, ihn als das Vorbild des berühmten farnesischen Herakles des Atheners Glykon zu betrachten.

Genauer bekannt ist dagegen wiederum eine ganz kleine aber dabei in den Formen großartig aufgefaßte und großartig wirkende Statue des Herakles, welche unter dem Namen „Epitrapezios" d. h. „Herakles als Tafelaufsatz" bekannt ist, und nach freilich sehr unzuverlässigen Angaben zuerst in Alexanders, dann in Hannibals, ferner in Sullas Besitze gewesen sein soll und welche römische Dichter endlich in demjenigen des Novius Vindex kannten. Auch diese Statue war in sitzender Stellung, aber auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsblocke ruhend dargestellt und hielt, den Blick des heiteren Angesichts nach oben gerichtet, den Becher in der Rechten, die Keule in der Linken. Daß diese Darstellung den vergöttert am Mahle des Zeus ruhenden Helden angehe, wie vielfach angenommen worden ist, muß des Felsensitzes wegen ziemlich bestimmt bezweifelt werden, und

entschieden abzuweisen ist die Zurückführbarkeit des vielberühmten vaticanischen Torso auf dies Vorbild; denn während die Statue des Epitrapezios sich in heiterer Auffassung auf den bekannten Esser und Trinker Herakles bezieht und eben dadurch sich zum Tafelaufsatz, als Muster eines tüchtigen Zechers, vortrefflich eignet, zeigt uns der vaticanische Torso den ermattet ruhenden Helden und kommt wenigstens in dieser Grundauffassung mit dem tarentiner Herakles überein.

Endlich stellte Lysippos noch die Arbeiten des Herakles dar, die ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt waren, von dort aber durch einen römischen Feldherrn nach Rom versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir an zwölf getrennte Erzgruppen zu denken, und möglicherweise ist eine kleine Reihe erhaltener statuarischer Darstellungen der Arbeiten des Herakles auf dieselben zurückzuführen, eine Annahme, die sich auch dadurch empfiehlt, daß die Motive der Composition mehrer dieser Gruppen [139]) in späteren Reliefdarstellungen wiederkehren. Dieser Art ist eine Gruppe des Löwenkampfes, die wenig variirt in Florenz und in Oxford [a]) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol [b]), derjenige mit Geryon im Vatican [c]), die Fortschleppung des Kerberos daselbst [d]), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten aus Pompeji bekannt, aber nicht eben gar zu verschieden in der früher Campana'schen Sammlung statuarisch wiederholt ist [e]). Will man ferner annehmen, daß Lysippos so gut wie andere Künstler [140]), ohne sich streng an die eigentlichen Zwölfkämpfe, d. h. an die von Eurystheus aufgegebenen Arbeiten zu halten, von diesen einige, die sich zu statuarischer Darstellung wenig eigneten, wie die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Reinigung der Augeiasställe, durch andere Kämpfe des Helden ersetzt habe, was gewiß nicht unwahrscheinlich ist, so dürfte man auch noch das Ringen mit Antaeos, das sich in geringer Variation in einer englischen Privatsammlung (Smith Barry) und in Florenz [139 f]) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer freilich sehr stark ergänzten und überarbeiteten florentiner Gruppe [g]) zu dieser Reihe von Darstellungen der Heraklesthaten rechnen, die Lysippos' alyzische Gruppen zu Vorbildern haben. Endlich scheint der zu dieser Folge gehörende Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden, wenn man auf ein noch jetzt in den Ruinen einer alten Festung oberhalb von Alyzia erhaltenes Relief [141]) einen Schluß bauen darf, das Vorbild jener zahlreichen Statuen gewesen zu sein, unter denen die in Neapel befindliche Kolossalstatue des Atheners Glykon, von der später genauer gehandelt werden soll, in künstlerischer Hinsicht die bedeutendste ist. Will man die hier vorgetragene Vermuthung, die freilich durchaus nicht als sicher gelten kann, als nicht ganz unwahrscheinlich anerkennen, so würden nur noch vier von den zwölf Thaten des Herakles aufzusuchen sein: die Stierbändigung, die Einfangung des Ebers und die Kämpfe mit der Amazone und mit Diomedes [142]), während die oben angeführten Gruppen sich so würden ordnen lassen, daß unter ihnen diejenige Symmetrie und gegenseitige Entsprechung, die wir bei gemeinsamer Aufstellung fordern müssen, klar genug hervortreten würde.

Die dritte Classe der lysippischen Werke bilden die Porträts. Dieselben fallen unter verschiedene Kategorien. Die relativ geringste Bedeutung können wir fünf Siegerstatuen für Olympia beilegen, weil diese am wenigsten eigentliche Porträts sein durften. Allerdings mochten sie aber als nackte Männerstatuen dem Künstler Gelegenheit zur Anwendung seines neuen Gestaltenkanons bieten, von

dem weiter unten gehandelt werden soll. Die Bedeutung einer angeblich lysippischen Statue des Sokrates vermögen wir nicht sicher zu ermessen; wichtig dagegen erscheinen die Porträts der Praxilla, ferner des Aesop und der sieben Weisen[143]), weil bei diesen, wie bei Silanions Sappho und Korinna (s. oben S. 80), das Hauptgewicht der Darstellung weniger auf die persönliche Ähnlichkeit als darauf fällt, diese zum Theil sogar sagenhaften (Aesop) und schwerlich in verbürgter Weise überlieferten Gestalten in feiner Charakteristik ihres geistigen Wesens und ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit zu bilden. Die größte Bedeutung aber fällt unbestreitbar den Porträts Alexanders des Großen zu. Es ist schon oben erwähnt, daß Lysippos den König in vielen Werken von seiner Kindheit anfangend darstellte; hier ist hinzuzufügen, daß seine Porträts diejenigen anderer Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Namentlich waren es gewisse Eigenthümlichkeiten in der äußeren Erscheinung Alexanders, welche von anderen Künstlern einseitig aufgefaßt den Charakter in seiner Gesammtheit verwischten, und die nur Lysippos in ihrer vollen Verschmelzung wiederzugeben wußte. Der König pflegte den Kopf etwas nach der linken Schulter geneigt zu tragen, sein Blick war klar, aber er hatte kein großes und glänzendes Auge, sondern dasjenige, was die Alten τὸ ὑγρόν „das Feuchte“ nennen, und was dem Blicke der Aphrodite, des Dionysos, des Eros eigen ist. Mit Recht scheint Feuerbach[144]) dieses „Feuchte“ im Auge auf ein schwärmerisches Element im Charakter Alexanders zu beziehn, den er etwas gewagt, aber dennoch treffend einen romantischen Helden nennt. Andere Künstler, welche jene Neigung des Hauptes und dies Schwärmerische im Auge darstellen wollten, verwischten dadurch, wie Plutarch bezeugt, das Mannhafte und Löwenmäßige in der Physiognomie Alexanders, während uns die Beschreibung einer lysippischen Hauptstatue zeigt, wie glücklich der Meister diese Elemente zu verwerthen wußte. Diese Statue, der Lysippos im Gegensatze zu Apelles, der den König mit dem Blitz in der Hand malte, den Speer als das Attribut der Welteroberung in die Hand gegeben hatte, wandte das Haupt und den schwärmerischen Blick nach oben, gleichsam zum Zeus empor, als wollte der Held von diesem, für dessen Sohn er sich ausgab, die Theilung der Weltherrschaft fordern. In diesem Sinne schrieb ein Dichter auf die Basis einer lysippischen Alexanderstatue die Verse:

> Aufwärts blicket das Bild zu Zeus als spräch' es die Worte:
> Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!

Außer dieser Darstellung vermögen wir von den vielen lysippischen Statuen des makedonischen Königs nur noch zwei nachzuweisen, welche Theile von größeren Gruppen bildeten. Die erstere dieser Gruppen, an der Leochares mitarbeitete, vergegenwärtigte eine Löwenjagd Alexanders; der König erschien mit dem wohl von seinen Hunden bedrängten Thiere in lebensgefährlichem Kampfe, in welchem ihm Krateros zu Hilfe eilte. Dieser hatte die Gruppe zum Andenken in Delphi geweiht. Ungleich ausgedehnter war die zweite, welche (bis sie Metellus Macedonicus nach Rom versetzte) in der makedonischen Hauptstadt Dion als deren schönste Zierde aufgestellt und ganz von der Hand des Lysippos war. Sie war ein Monument der Schlacht am Granikos und stellte die fünfundzwanzig Reiter dar, welche als Genossen des Königs beim ersten Angriff in jener Schlacht an

seiner Seite gefallen waren, alle diese und nach einer Nachricht auch noch neun Krieger zu Fuße, auf Befehl Alexanders vollkommen porträtähnlich gebildet.

Von Porträts Alexanders sind uns manche erhalten, aber nur wenige durchaus sichere, und unter diesen kaum eines, welches lysippischer Kunst würdig ist. Unter den Büsten gilt als echtes, nach dem Leben gearbeitetes Bildniß diejenige, welche, von Azara bei Tivoli gefunden und an Napoleon I. geschenkt, im Louvre steht, mit der Inschrift *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕ*[*ΔΟΝΙΟΣ*] (Fig. 89. a. [145]); man mag bei dieser, übrigens stark restaurirten, Büste die Treue in der Wiedergabe der Wirklichkeit, welche auch die unschönen Züge aufnimmt und sich bis zu einer pathologisch nachweisbaren Wiedergabe der fehlerhaften Hals- und Gesichtsbildung steigert, mit der Alexander behaftet war, anerkennen, aber man sollte darüber die trockene Nüchternheit und Geistlosigkeit der Arbeit nicht aus den Augen verlieren und nicht unter dem Eindrucke der Nachrichten, daß Alexander nur dem Lysippos gesessen hat, in dieser Büste eine Nachbildung eines lysippischen Werkes annehmen. Als Kunstwerk viel bedeutender, und gewiß mit Unrecht für einen Kopf des Helios gehalten, ist die Büste im Capitol (Fig. 89. b.), und sie wird man mit größerem Recht als jene erstere auf Lysippos zurückführen dürfen. Denn obwohl es den Zügen keineswegs an Individualität fehlt und die Ähnlichkeit mit der Azara'schen Büste im Original unverkennbar ist, so ist doch das Porträt bis zu einem hohen, in den Abbildungen jedoch noch gesteigerten Grade

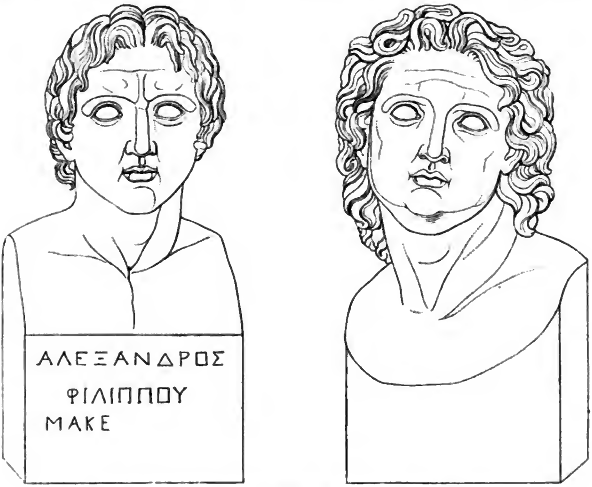


Fig. 89. Porträtbüsten Alexanders, a. im Louvre, b. im Capitol.

der Idealität erhoben. Die Auffassung übertrifft die Ausführung an Großartigkeit und Freiheit, und eben sie läßt auf ein lysippisches Vorbild schließen, auf welches auch die vortreffliche und effectvolle Behandlung des Haares, in der Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso erinnert die Form der Augen und die Neigung des Hauptes an die Beschreibungen, die wir von Alexanders Persönlichkeit besitzen, und die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen Bewegung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysippische Auffassung.

Ganz und gar unwahrscheilich aber ist es, daß der Kopf des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz diesen Namen mit Recht trage [146]). Man beruft sich auf die Ähnlichkeit dieses Kopfes mit der capitolinischen Büste; aber diese Ähnlichkeit ist eine sehr oberflächliche und in keiner Weise zwingend; wenn schon der capitolinische Kopf stark idealisirt ist, so geht der Idealismus des florentiner Kopfes doch noch weit darüber hinaus, ja derselbe ist eigentlich ohne alles Individuelle, und nur die Behandlung des Haares bleibt als wirklicher Vergleichspunkt der beiden Büsten stehn. Dazu kommt, daß Feuerbach [147]) gewiß mit Recht behauptet, kein griechischer Künstler würde je ein idealisirtes Porträt mit dem Ausdruck eines schmerzhaften Sterbens dargestellt haben. Dieser Ausdruck aber des Schmerzes, und zwar, was nicht nachdrücklich genug betont werden kann, des physischen Schmerzes, ist diesem Kopfe, der vollkommen mit Recht mit demjenigen des Laokoon zusammengestellt worden, in der schärfsten Weise aufgeprägt, und mit diesem Ausdrucke physischen Schmerzes konnte ein Alexander um so weniger dargestellt werden, als er nicht etwa im siegreichen Kampfe glorreich unterging, sondern bekanntlich einen ziemlich unrühmlichen Tod fand. O. Müller hat den florentiner Kopf ein Räthsel der Archaeologie genannt; mögen Andere entscheiden, ob die Unbärtigkeit es unmöglich macht, die Lösung dieses Räthsels in Kapaneus zu finden, der in trotziger Kraft die Zinnen Thebens bereits erklommen hatte, als er von einem Blitze des Zeus in den Nacken getroffen und von der Sturmleiter herabgestürzt wurde; das Eine scheint unverkennbar, daß mit der bezeichneten Situation die Büste vollkommen übereinstimmt [148]), und nicht minder paßt die Darstellung eines solchen tragischen Gegenstandes zu der Zeit der Diadochen Alexanders, welcher man ohne Zweifel mit Recht diese schöne und merkwürdige Arbeit zugeschrieben hat.

Neben den beiden oben angeführten Büsten müssen hier noch einige Statuen Alexanders erwähnt werden, die von den erhaltenen noch verhältnißmäßig den meisten Anspruch darauf haben mögen, auf lysippische Vorbilder zurückgeführt zu werden. Die erstere (Fig. 90. a) aus Gabii, im Louvre, unter Lebensgröße, stellt den König, wenn man nur beachtet, daß die Arme ergänzt sind, und daß die Rechte füglich die Lanze gehalten haben kann, gemäß der speerbewehrten Statue des Lysippos dar und vergegenwärtigt uns die besprochene Wendung des Kopfes nach oben; die andere, eine Mittelbronze aus Herculaneum (Fig. 90. b), zeigt Alexander auf dem Bukephalos, einhauend auf einen am Boden liegend oder knieend gedachten Feind, und kann möglicherweise auf die Figur des Königs in der lysippischen Gruppe der Reiter am Granikos zurückgehn. Manche andere Statuen, deren Verhältniß zu den lysippischen Vorbildern schwerlich festgestellt werden kann, sind eben deshalb als für die Zwecke dieser Betrachtung gleichgiltig

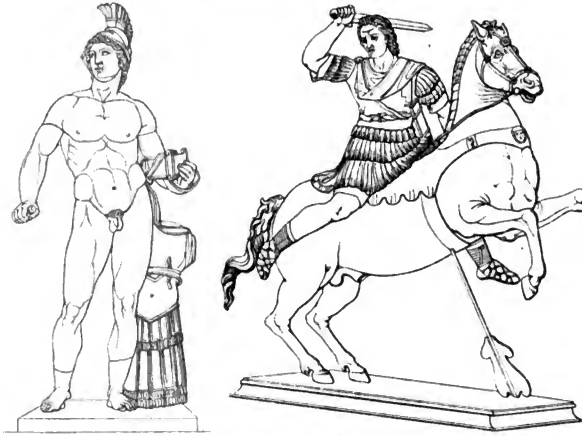


Fig. 90. Statuen Alexanders, a. aus Gabii, b. aus Herculaneum.

zu übergehn. Zu erwähnen aber ist in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, daß derselbe neben Alexander auch noch mehre von dessen Freunden, Feldherrn und Nachfolgern darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephaestion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Als eine vierte Classe lysippischer Werke erscheinen Genrebilder. Wir kennen ihrer freilich nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die früher näher besprochene Gattung der athletischen Genrebilder wie der Diskobol Myrons und wie mehre Statuen Polyklets. Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit dem Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so großes Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, daß der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem früheren Standorte wieder aufstellen mußte. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der weiterhin (Fig. 91) abgebildeten vor noch nicht langen Jahren in Rom (Trastevere) aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückzukommen sein wird. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine trunkene Flötenspielerin dar, von der ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen sein wird.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexanders ist gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius außerdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexanders und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, daß Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit größeren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

ACHTES CAPITEL.

Der Kunstcharakter des Lysippos.

Um zur größtmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen großen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urteile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.

Zu beginnen ist mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, daß Lysippos ausschließlich Erzgießer war. Indem er hierdurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgießer, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath, in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos, auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Beziehung auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine große Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muß, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wiefern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklets getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Es ist gezeigt worden, daß, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und maßgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Men-

schen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Maße überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählte. Fragen wir nun, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt, so wenden wir uns zunächst an seine Werke. Was finden wir? Auf den ersten Blick die größte Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache wesentlich anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Beziehung auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füßen lag. Der Zeuskoloß in Tarent wird nur wegen seiner Göße, der Sonnengott in Rhodos augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohe Idealität wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhöbe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist außer dem Sonnengotte nicht eine neue Erfindung, nicht eine Gestalt, die nicht von anderen Meistern vor ihm gebildet worden wäre. Etliche neuere Schriftsteller gefallen sich darin, Lysippos zum Schöpfer des Poseidonideals zu machen, aber sie thun dies ohne jegliches Recht. Denn, wenn wir auch davon absehn wollen, daß Phidias in dem westlichen Parthenongiebel einen Poseidon geschaffen hat, der das Ideal dieses Gottes in den uns erhaltenen Theilen mit der wunderbarsten Großartigkeit darstellt, so hat Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, und hat Praxiteles mit seinen zwei Poseidonstatuen (in der Zwölfgöttergruppe und in der Verbindung mit Apollon) mindestens eben so großen Anspruch auf den Ruhm, des Meergottes kanonischen Idealtypus geschaffen zu haben, wie Lysippos. Die anderen Göttergestalten dieses Künstlers aber sind vor ihm mustergiltig vollendet gewesen, und der einzige Gott, von dem wir dies nicht nachweisen können, der Sonnengott der Rhodier, kann hier nur sehr wenig in's Gewicht fallen. Denn erstens bot der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios an sich keine Gelegenheit zur Darstellung göttlicher Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäß nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung, die wir Lysippos vollkommen zutrauen dürfen, seinen Idealtypus finden, und zweitens scheint in dem Werke des Lysippos das Gespann von größerer Bedeutung gewesen zu sein als der Lenker auf demselben, es kann wenigstens hierauf Plinius hinführen, der dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte" anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann, wie unter Euphranors Werken „Alexander und Philipp in Viergespannen", anführt.

Frei erfunden hat auf dem Idealgebiete Lysippos nur einmal, und was? die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der

wir in der griechischen Kunst wissen, denn in wiefern Euphranors die Hellas bekränzende „Tapferkeit" in diese Classe gehört, ist nicht leicht zu beurteilen. Schon oben wurde die Erfindung des Lysippos als sinnreich aber frostig bezeichnet, und sicher mit Recht hat sie Brunn das Erzeugniß einer durchaus unkünstlerischen Reflexion genannt, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem misbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen." Zur Herstellung eines solchen Werkes gehört nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius, es ist eine Verirrung der Kunst, und wenngleich es nicht gerechtfertigt sein möchte, dies Werk zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter zu machen, so lehrt es uns doch sicher, daß die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, Lysippos abgegangen ist.

Obgleich wir durch diese Einschränkung des lysippischen Kunstgebietes schon ein gutes Stück festen Bodens zur positiven Beurteilung seines Charakters gewonnen haben, müssen wir doch einstweilen noch mit der negativen Kritik fortfahren; Eines wenigstens muß noch mit aller Schärfe hervorgehoben werden: Frauenschönheit darzustellen war nicht Lysippos' Sache, und auch die zarte Schönheit männlicher Jugend hat er wenigstens gewiß nicht mit Vorliebe behandelt. Es ist ohne Zweifel charakteristisch, daß wir unter den Werken des Lysippos nur dreimal Darstellungen von Weibern überhaupt finden, von denen zwei nicht in Anschlag kommen können, wo es sich um Frauenschönheit als solche handelt. Dies leuchtet von der trunkenen Flötenspielerin ohne Weiteres ein, gilt aber auch von dem Porträt der Praxilla; denn, abgesehn von der Frage, ob Praxilla schön oder nicht schön war, kam es bei diesem Porträt auf den Reiz der Form durchaus nicht an, sondern lediglich auf den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in den individuellen Zügen. Somit bleiben nur die mit Zeus zusammen in Megara aufgestellten Musen übrig, denen man aber mit vollem Recht einen untergeordneten Rang unter Lysippos' Werken anweisen darf, da Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt läßt und wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen.

Was aber zarte männliche Jugendschöne anlangt, so finden wir allerdings vier Werke, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muß: die Gruppe des Hermes und Apollon, den Dionysos, den Eros und den Kairos, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als fünftes sich gesellt [149]). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Knaben und Jünglings Alexander wird man hier nicht geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige große Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Mangel des eigentlich Idealischen als verwandt

dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen unterordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählten.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos urd Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschließlich Erzgießer, so aussließlich wie kaum ein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials ausdrückliche Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, daß ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Einzelbildung und in der Darstellung der Oberfläche des menschlichen Körpers bestand, daß er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Hauptbaar sorgfältiger, d. h. naturwahrer darstellte als die Früheren, endlich, daß er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Es wird nicht nöthig sein, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und es darf daher ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hingewiesen werden. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguß rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten gewahrt blieben (argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus). In der einen und in der anderen Beziehung, die außerdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Einzelbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künster verwandter Richtung, z. B. Myron, auf diese feine Durchbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Es darf hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnert werden, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdient aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und man kann es als interessant und charakteristisch bezeichnen, daß am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildete, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versuchte, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen geleistet hatte.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaars aus der durchaus conventionellen Manier der älteren Werke, selbst noch der aeginetischen Statuen und der Tyrannenmörder, Lysippos blieb hier im Erzguß die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur namentlich Skopas gelangt zu sein scheint; er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf den Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen, den wir von dem oben mitgetheilten Alexanderkopfe (Fig. 89. b) erhalten, indem er das Haar in malerischer

Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Durchbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als dies frühere Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene „veritas", um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, daß Myrons größter Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der prägnanten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heißt es bei Properz:

Gloria Lysippi est *animosa* effingere signa,

des Lysippos Ruhm ist es lebensvolle Bilder zu schaffen, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron überall entgegentrat, und dessen Bedeutung in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt wurde. Bei keines anderen Meisters Charakterisirung ist uns dies Wort wieder begegnet; die anderen großen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der große Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit nimmt Myrons Streben auf, sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dies sein Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniß seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortrefflich erscheinen mußte. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, daß Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das oben beschriebene ungezäumte Pferd wie ein absichtliches Gegenstück zu Myrons Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, daß der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichsten Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des leiblichen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen

sein wird: des individuell Charakteristischen. Zu seiner Hervorbringung wirkte die feine Durchbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myrons zusammen, ohne daß jedoch in der Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höheren Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommenen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche am besten zur Anschauung zu bringen ist, wenn gezeigt wird, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklets Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des älteren Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklets Gestalten waren im höchsten Grade maßvoll, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmaß des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellte. An diesen mittleren Normalproportionen Polyklets hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor geändert, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanions Proportionslehre schlägt Vitruv gering an, und von Euphranor wissen wir, daß er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so daß diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er gleichzeitig die Köpfe kleiner, die Glieder schmächtiger, die Körper schlanker bildete als Polyklet, und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, welches für die Folge als maßgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmaßes ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Er that es mit vollkommenem Rechte. Es ist seines Ortes entwickelt worden, daß Polyklet durch das genaueste Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte. Seine Überzeugung war, daß die Urgestalt des Menschen, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, genau in der Mitte aller Extreme liegen müsse, und daß alle Extreme Ausartungen seien. In ganz ähnlicher Weise studirte Lysippos die Menschen, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, daß die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, als vielmehr daß diese Norm mit der relativ größten Vollkommeit in denjenigen Gestalten gegeben und gleichsam von den Tagen der ersten Menschen her erhalten sei, welche sich über das Mittelmaß aller Individuen erhoben. Die schlanken, hohen Gestalten waren ihm nicht ein Überschreitung der Norm, sondern alle unter diesen Verhältnissen zurückbleibenden galten ihm für Entartungen; so wie die schlanken und erhabenen Menschen sollten eigentlich alle sein, war seine Ansicht, und dieser Ansicht gemäß, die grade so wie diejenige Polyklets das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, dieser Ansicht gemäß schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stell-

ten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmaß, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte [150]).

Es wird nach dem Gesagten einleuchten, daß Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Beziehung auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, daß in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der älteren und jüngeren Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklets beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, so zu sagen, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero von sich sagt, ihm, d. h. ihm im Gegensatze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine Frage, daß uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmaß, daß eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäß bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urteil und nach dem Urteil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten; und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos (Fig. 91), zumal wenn wir sie mit derjenigen des Doryphoros vergleichen. Prächtig und gefällig tritt uns die ganze lysippische Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer besonderen Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer früheren Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniß zum Längenmaße in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und läßt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füßen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mäßigen Kräftigkeit so leicht, daß wir die Elasticität der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen. Auf die Stellung dieser Figur und ihre im Vergleich mit älteren Statuen effectvolle Composition wird weiterhin zurückzukommen sein.

Mit der Besprechung dieser Neuerungen am Kanon der Menschengestalt wird

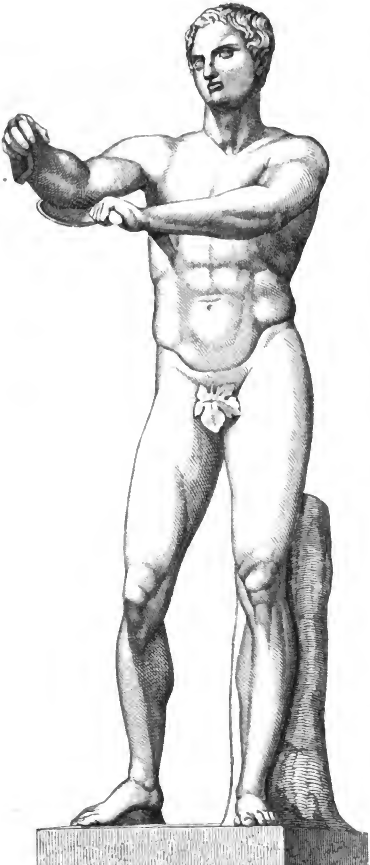


Fig. 91. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos.

nun auch diejenige einer auf Lysippos' Kunst bezüglichen Stelle des Plinius in Verbindung zu setzen sein, welche selten in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, ja meistens augenscheinlich falsch verstanden worden ist. Um Beides nachzuweisen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, einleuchtend zu erklären, muß die Stelle ganz hergesetzt werden. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser, indem er vielmehr seines Vaters c o n s t a n t i a als dessen e l e g a n t i a nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge Kunstgattung (austero genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte." In diesem Satze ist ohne alle weitere Erklärung einleuchtend, daß die constantia zu der strengen Gattung in demselben Verhältniß steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit anderen Worten, daß die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht; worin aber die strenge, und worin die gefällige Gattung bestehe, wie demnach constantia und wie elegantia zu verstehn sei, das ist zu untersuchen.

Zuvor aber muß mit

Nachdruck hervorgehoben werden, daß Lysippos' Kunst beide Gattungen umfaßt und daß der Meister beide Eigenschaften, constantia und elegantia in sich verbindet; aus Plinius' Worten geht dies mit unwidersprechlicher Bestimmtheit hervor, und doch wird es in anderen Darstellungen entweder gar nicht oder doch in durchaus ungenügender Weise anerkannt, und Lysippos als der Künstler der gefälligen Gattung und der Eleganz hingestellt, während man Polyklet als Vertreter der strengen Gattung betrachtet[151]).

Wer sich nun die Untersuchung über die zwei Kunstgattungen des Lysippos und über den Unterschied der constantia und elegantia bequem machen wollte, der könnte behaupten, ein Theil der Werke unseres Meisters gehöre der strengen, ein anderer Theil der gefälligen Gattung an; dann müßte man als Beispiele der ersteren die Heraklesdarstellungen, die Bilder der älteren Götter, als Beispiele der letzteren die jugendlichen Götter- und Menschengestalten anführen. Daß man bei diesem Verfahren mit anderen, und zwar mit hochbedeutenden Gegenständen des Lysippos, z. B. den Porträts Alexanders oder den Thierbildern gegenüber der Frage, zu welcher Gattung diese gehören, in's Gedränge kommen würde, kann freilich nicht als entscheidend gegen dasselbe geltend gemacht werden, entscheidend aber ist ein Anderes. Unter den Werken des Euthykrates, eben des Künstlers, welcher sich in der strengen Gattung des Lysippos halten wollte, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen. Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykrates sind solche, die ihrem Gegenstande nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexanders Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos" näher als sein Lehrer, was nur darauf hindeuten kann, daß Tisikrates mehr als Euthykrates die dem Lysippos neben der strengen eigene gefällige Gattung und die elegantia anstrebte. Da nun die gefällige Gattung sich nicht in der Wahl der Gegenstände offenbart, so kann sie nur in der Darstellungs- und Behandlungsweise dieser Gegenstände liegen, und war das bei Tisikrates der Fall, so werden wir es bei Lysippos ebenfalls anzunehmen haben.

Unter dieser nothwendig erscheinenden Voraussetzung dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem passenden Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohllaut der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanz der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Choralmelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment

der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde Nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäß fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniß des Gegenstandes und kann nur dann empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse Nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne daß wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewußt werden. Und also setzt die Auffassung der ersteren Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erklärt sich das erstere Moment der Schönheit als die strenge Gattung, das austerum genus der Darstellung, und die constantia, welche dasselbe begründet und welche man wörtlich am besten durch „Strenge" oder „Folgerichtigkeit" übersetzen würde, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit ist die gefällige Gattung, das iucundum genus der Darstellung, und die dasselbe begründende elegantia (wörtlich etwa „Gewähltheit") ist das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich formschön sein muß. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Maße überwiegen, daß uns das andere kaum noch zum Bewußtsein kommt. In den Werken der ersten großen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit nur danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menchlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir jetzt handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung zum Bewußtsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition, z. B. die des eben betrachteten Apoxyomenos, verfolgen läßt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so daß wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formelle Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das

Moment des Effectvollen, die elegantia in den Urteilen ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er mehr lockere Leichtigkeit, einen kühneren Wurf, größere Beweglichkeit verlieh, das er malerischer anordnete als die Früheren, wir finden es wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Durchbildung der Formen. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, daß das Maß jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniß stehn mußten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Maße des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten gab. Man denke an die oben mitgetheilte Statue Alexanders, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen. Wem aber dies Werk als Beispiel nicht genügt, weil dessen lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, der sei auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 91) verwiesen und möge die Stellung dieser Statue mit derjenigen der beiden vermuthungsweise auf Polyklet zurückgeführten, jedenfalls wohl auf einen älteren Meister zurückgehenden Statuen vergleichen. Beide stehn fest auf einem Bein in einer Stellung, die etwas Dauerndes hat, und die wir bei dem Diadumenos auch nach längerer Zeit nicht verändert zu finden erwarten, während sie bei dem Doryphoros als der erste Augenblick der Ruhe nach dem letzten Schritt erscheint. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, daß wir glauben müssen sie werden sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fußes bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuß ist nicht dermaßen in Anspruch genommen, daß auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des anderen Fußes ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äußern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniß eines Augenblicks", aber eines in der That vorzüglich günstigen Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir die älteren Figuren mit völliger Seelenruhe betrachten. Gewiß aber

äußert sich in dieser Unruhe, diesem Streben uns zu erregen, das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst, welches schwerlich — wie es wohl geschehn ist — an sich zu tadeln sein dürfte, wohl aber für diese jüngere Periode charakteristisch ist, die sich auch in dieser Composition der Bewegungen wie in den neuen Proportionen von der schlichten Anspruchslosigkeit der älteren Meister bereits weit entfernt zeigt.

Es wird nicht nöthig sein, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heißen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mußten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hangt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon der menschlichen Gestalt offenbart und entspringt aus dem Streben, dem Beschauer das Bewußtsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm die Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung [152]), die gemäß ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammtrichtung der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustellen. Daß er dieser Gesammtrichtung angehört, wird hoffentlich einleuchten, so daß nur noch das Eine nachzuweisen bleibt, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften aber auch hier genügen. Es wurde in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, daß nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvorzug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten, wie sie uns etwa die Azara'sche Büste zeigt, keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffaßten, waren sie für das Wesen des großen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wußte und wie sie uns in der capitolinischen Büste entgegentreten, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdient des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten“, in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, daß des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexanders werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homers

ließ sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue Nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschauung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexanders. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Aesop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Aesops. Da außer von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vortreffliche Aesopstatue in der Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Aesops, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall, sagt dieser sehr richtig, finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet [in der Albanischen Statue ist sie mit erschreckender Wirklichkeit wiedergegeben] und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind.“ Auch hier also wiederum der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Grundlage dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Aesop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, daß ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äußeren Erscheinung zu construiren und dieselbe vollkommen individuell auszuprägen. Und daß Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, daß er sich Meister wußte in der Charakteristik der Persönlichkeit, die auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Dieser charaktervolle Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt und der von feinem Stilgefühl verklärt wird, erscheint als der Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Gesammtheit ihrer Erscheinung beruhte, mußte sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und ohne Zweifel werden wir in Lysippos den größten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands anzuerkennen haben. Und während wir ihm das geniale Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschaun, auf der Idee beruhen, absprechen mußten, gestehn wir ihm zu, daß er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäß den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Ge-

staltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluß aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche anderen verderbenbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

NEUNTES CAPITEL.

Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

Es wurde im vorigen Buche gezeigt, daß, während sich an Phidias nur wenige, wenngleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und nachgewiesen, wie sich diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten lasse, daß technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklets Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfaßt und nachgeahmt werden konnte. Wenn wir nun hier auf eine ähnliche Erscheinung stoßen, wenn wir nur ganz wenige Schüler des Skopas und Praxiteles finden, während Lysippos wie Polyklet als Haupt einer ausgebreiteten Schule dasteht, so werden wir berechtigt sein, diese Thatsache aus ähnlichen Ursachen, wie die bei Polyklet gefundenen, abzuleiten. Ehe wir uns aber näher mit den Schülern des Lysippos beschäftigen, müssen wir von einem Künstler Notiz nehmen, welcher, ohne als Schüler dieses Meisters gelten zu dürfen, von nicht geringem kunsthistorischem Interesse ist, weil sein Streben als die Entartung eines Grundelementes der lysippischen Kunst gelten kann.

Dieser Künstler ist Lysippos' Bruder Lysistratos, welchen Plinius Ol. 113 (328) ansetzt. Von seinen Werken ist uns nur eines und auch dieses in zweifelhafter Weise bekannt, so daß Alles, was wir über Lysistratos wissen, in einer zweiten Stelle des Plinius (35, 153) enthalten ist. Dieser durch augenscheinlich verkehrte Zusätze entstellte Bericht unseres Gewährsmannes lautet, soweit er sicher Lysistratos angeht, folgendermaßen: „Das Bild eines Menschen aber formte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos der Sikyonier, Bruder des Lysippos, ab, und seine Erfindung ist es, einen Wachsausguß aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu übergehen (emendare). Er machte es zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön wie möglich zu bilden.“ Vielleicht, ja wahrscheinlich gehören auch noch die zunächst folgenden Worte: „derselbe er-

fand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu machen" zu dem, was Plinius von Lysistratos berichten will [153]); da dies aber nicht unbedingt gewiß ist, so mögen sie bei Seite bleiben, was um so eher geschehn darf, je weniger die Erfindung, vorhandene Statuen in Gyps abzuformen, für die Fortentwickelung der original schaffenden Kunst Bedeutung hat. Desto größere Bedeutung ist dagegen dem Verfahren des Lysistratos beizulegen, Porträts unmittelbar nach dem über dem Original abgeformten Modell zu bilden, da nach den Worten unseres Zeugen dasselbe Nachahmung fand, denn Lysistratos, sagt er, that das Angegebene von Allen zuerst.

Es ist sicher unnöthig, ausführlich darzuthun, warum dies Verfahren ein durchaus unkünstlerisches ist; es ist dieses mit einem Worte deshalb, weil es mechanisch ist oder auf der Grundlage eines Mechanischen beruht, grade so wie unsere Photographie. Freilich wird man wohl nicht nur diejenige Porträtbildnerei — und um solche allein handelt es sich hier — zu billigen haben, welche wir die idealisirende zu nennen pflegen und welche, unbekümmert um die Nachahmung der Einzelheiten, nur die einfachsten Grundformen der Natur in ihr Werk hinübernimmt und den Menschen geläutert von Allem, was den Kern seines Wesens nicht angeht, darstellt: diese idealisirende Porträtbildung, welche, um mit Plinius zu reden, edle Menschen noch edler darstellt, hat ihre ganz unzweifelhafte Berechtigung namentlich bei der Darstellung wahrhaft großer Menschen und mag immerhin als die höchste Gattung gelten. Unberechtigt ist deshalb die andere Art der Porträtsdarstellung nicht, welche, genauer individualisirend, den Menschen auch in den Eigenthümlichkeiten seiner thatsächlichen physischen Erscheinung und selbst in den Einzelheiten derselben wiederzugeben strebt, diejenige Porträtkunst, welche ganz unzweifelhaft Lysippos mit dem größten Erfolge vertritt. Denn die in Rede stehenden Einzelheiten der Ähnlichkeit können für den Charakter einer Physiognomie große Bedeutung haben und noch mehr, durch den Charakter der Physiognomie hindurch selbst für den Charakter des ganzen Wesens eines Menschen. So z. B. gehört das Verbissene im Munde und das Gekniffene in der ganzen einen Seite des Gesichtes bei dem Porträt des Demosthenes nicht allein unbedingt zu der äußeren Charakteristik des Redners, sondern eben diese unschönen, der Natur im Einzelnen nachgebildeten Züge vergegenwärtigen uns den Mann, der körperliche Gebrechen durch die Energie seines Willens zu besiegen wußte, und der trotz seiner schweren Zunge und seinen wenig beweglichen Lippen der größte Redner seines Volkes wurde.

Unberechtigt aber und unkünstlerisch ist diejenige Porträtbildnerei, welche sich der Ähnlichkeit auf mechanischem Wege zu vergewissern sucht. Denn erstens nimmt diese mit den charakteristischen auch die gleichgiltigen Einzelheiten der Natur in ihr Werk herüber. Es ist möglich, daß dieser Tadel Lysistratos nicht trifft und daß wir annehmen dürfen, er habe eben diese gleichgiltigen und zufälligen Einzelheiten durch das Übergehen (die Retouche) seiner Wachsmodelle beseitigt; aber wenn auch, immer trifft ihn der zweite Tadel jeder mechanischen Porträtdarstellung, nämlich der, daß sie den Menschen nur in einem Augenblicke seines Daseins wiedergiebt, und diesen thatsächlich flüchtigen Augenblick, der zu gar keiner Dauer berechtigt ist, festhält und verewigt. Je vollkommener aber die mechanisch dargestellte Ähnlichkeit den Menschen in dem Augenblicke der Por-

trätirung wiedergiebt, desto unwahrer ist das Abbild im nächsten Augenblick und in aller Folgezeit, wo derselbe Mensch unter andern Bedingungen existirt. Wahr, charaktervoll im höheren Sinne — und das ist es, was Plinius meint, wenn er sagt, man habe vor Lysistratos so schön wie möglich zu bilden gesucht, nämlich nicht schön an sich, sondern nach Maßgabe der Schönheit des Objects — kann das Porträt, es möge idealistisch oder realistisch aufgefaßt sein, nur dann werden, wenn die Züge des Gegenstandes durch die geistige Auffassung und die freigestaltende Hand eines Künstlers hindurchgegangen sind; und grade dieser Grundbedingungen der künstlerisch wahrhaften Darstellung der Ähnlichkeit begab sich Lysistratos, indem er den über die Natur geformten Ausguß seinen Arbeiten zum Grunde legte und sich wahrscheinlich auf die Retouche beschränkte, welche sein Modell zur Wiedergabe der in einer Materie existirenden Form in einer anderen Materie überhaupt fähig machte.

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser realistisch-unkünstlerischen Verirrung, sofern sie Nachahmer fand, ist schon hingewiesen; sei es gestattet, andererseits noch das Interesse zu beleuchten, welches sie uns bietet, wenn wir sie mit der realistischen Verirrung des Demetrios einerseits und mit dem naturalistischen Individualismus des Lysippos andererseits vergleichen.

Lysistratos, sagt Plinius, machte die Wiedergabe der Ähnlichkeiten, d. h. der Einzelheiten der Natur, zu seinem Hauptzwecke, und von Demetrios berichtet Quintilian, daß er mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit bedacht war. Das Streben oder die Verirrung beider Männer scheint danach auf den ersten Blick zusammenzufallen, und doch ist es, mochten sich in demselben gewisse Berührungspunkte finden, grundverschieden. Als beiden Künstlern gemeinsam dürfen wir betrachten, daß sie das Moment der Schönheit als Princip ihrer Kunst aufgaben. Demetrios aber täuschte sich über die Grenzen und die Aufgabe der Plastik insbesondere noch dadurch, daß er die Formen des Lebens, wie die gelösten Haare in einem struppigen Bart und das welke Fleisch eines Greises in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung in Erz wiederzugeben strebte, wodurch er sich in Gegensatz zu dem idealen Naturalismus der phidias'schen Schule setzte; aber er suchte immerhin das, was er nachahmte, freithätig zu gestalten und gelangte hierin zu einer unerfreulichen Virtuosität. Daß Lysistratos Gleiches oder Ähnliches versucht habe, ist nicht bezeugt, im Gegentheil scheint er durch die Retouche seines nicht selbständig geschaffenen Modells eben diejenigen Formeigenthümlichkeiten der Natur entfernt zu haben, die Demetrios nachzubilden strebte. Lysistratos ist deshalb nicht in Opposition gegen den glücklichen und gesunden Naturalismus seines Bruders Lysippos und des Praxiteles aufzufassen, sondern er geht darauf aus, die Treue in der Wiedergabe des charakteristisch Eigenthümlichen der individuellen Bildung, welche seinem Bruder vermöge der Gabe feinster und umfassendster Beobachtung der Wirklichkeit gelang, zu überbieten, indem er gleichsam die Wirklichkeit selbst seinen Arbeiten zum Grunde legte. Ist dies der Fall, erscheint das Treiben des Lysistratos als eine Verirrung von dem Wege, den Lysippos betrat und als eine Ausartung dessen, was seine Werke auszeichnete, so dürfen wir in demselben wohl einen Fingerzeig zum Verständniß des Wesens lysippischer Kunst finden, einen Hinweis darauf, daß auch Lysippos der Wahrheit der äußeren Erscheinung mehr als derjenigen des inneren Wesens nachstrebte. —

Es wurde bei der Besprechung des Lysippos bereits erwähnt, daß seine drei Söhne in der Kunst seine Schüler und selbst tüchtige Künstler waren; billiger Weise finden sie hier seinen anderen Schülern voran ihre Stelle, obgleich nur Weniges über dieselben zu sagen ist. Denn von dem ersten, Daïppos, kennen wir außer zweien athletischen Siegerstatuen nur ein athletisches Genrebild, darstellend einen sich mit dem Schabeisen reinigenden Jüngling. Die Anregung zu dieser Statue erhielt Daïppos ohne Zweifel durch den Apoxyomenos seines Vaters, in wiefern sie aber diesem Vorbilde entsprach oder von demselben abwich, können wir nicht errathen. Wir werden nicht glauben, Daïppos' Thätigkeit sei auf diese drei Werke beschränkt gewesen, wenn wir aber nicht durchaus willkürlich annehmen wollen, seine übrigen uns unbekannten Arbeiten haben anderen Gebieten der Gegenstände angehört, so werden wir doch wohl schließen dürfen, Daïppos' Verdienste haben mehr in formeller Schönheit als in genialem Schaffen bestanden, wobei wir nicht vergessen wollen, daß technische und formelle Tüchtigkeit eben das Lehrbare und Lernbare in der Kunst ist, dasjenige, was auch Polyklet auf die meisten seiner Schüler übertragen zu haben scheint. Von dem zweiten Sohne des Lysippos, von Boëdas wissen wir noch weniger, nämlich nur den Namen eines Werkes, welches einen Betenden darstellte und wohl in's Gebiet des Genre zu rechnen sein wird. Eine besondere Erwähnung verdient diese Statue, weil man von mehren Seiten den betenden Knaben des berliner Museums auf dieselbe hat zurückführen oder diese selbst in dem uns erhaltenen Werke hat erkennen wollen. Ein bestimmter Grund hiezu liegt nicht vor, allein das werden wir anerkennen müssen, daß der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend kleinen Kopfe offenbart [154]). Aber auch noch in einer anderen Hinsicht ist uns die mit Recht allgemein als vorzüglich anerkannte berliner Statue wichtig, mag sie auf Boëdas zurückgehn oder nicht, indem dieselbe, welche durchaus dem Gebiete des Genrehaften angehört, uns lehren kann, wie schön und bedeutend jene Genrebilder gewesen sein mögen, die wir von so manchen Künstlern zweiten Ranges aus dieser Zeit nur dem Namen nach kennen, und die wir eben deshalb als unbedeutend und gering zu achten nur zu geneigt sind.

Den Ehrenplatz unter Lysippos' Söhnen nimmt, wie schon oben erwähnt, der dritte Sohn desselben, Euthykrates ein, der seines Vaters gediegene Stiltüchtigkeit anstrebte, ohne dessen effectvolle Schönheit nachzuahmen, und der uns selbst aus dem bloßen Verzeichniß seiner Werke als ein Künstler von selbständiger Bedeutung entgegentritt. Gleich seinem Vater bildete er Herakles in einer in Delphi aufgestellten Statue, gleich ihm machte er ein Porträt Alexanders. Aber auch in umfangreicheren Werken versuchte er es dem Lysippos gleich zu thun, und sein in Thespiae aufgestelltes „Reitertreffen" erscheint als das erste uns bekannte Seitenstück zu der Erzgruppe der Granikosreiter von Lysippos und zugleich, wodurch es uns ungleich interessanter wird, als das erste Denkmal der historischen Bildnerei, welche bei Lysippos mehr in den Keimen als in selbständiger Ausbildung auftritt. Denn bei Lysippos' Werken fällt der Schwerpunkt in das Porträtmäßige und die Porträtdarstellung historisch bedeutender Personen darf man als den Boden bezeichnen, aus dem sich die historische Kunst erhob. Der Anfang

derselben ist dadurch gegeben, daß die Porträtbilder in Handlung und in einer bestimmten geschichtlichen Situation dargestellt wurden; selbständig ausgeprägt und principiell in sich bestimmt aber wird die Historienbildnerei erst dann, wenn das Hauptgewicht der Darstellung von der Porträtbildung der handelnden Personen auf die Wiedergabe der Handlung als solcher, in ihrem historischen Charakter, verlegt wird, wobei unter Umständen die Porträtähnlichkeit der Personen durchaus aufgegeben und durch anderweitige Charakterzüge ersetzt werden kann. Nun wissen wir freilich nicht, was für ein Reitertreffen es war, das Euthykrates darstellte, obwohl wir an eine Episode der Thaten Alexanders zu denken ohne Zweifel geneigt sein werden; daß aber Plinius dies Werk schlechthin als Reitertreffen bezeichnet, wird uns berechtigen anzunehmen, die historische Darstellung im eigentlichen Sinne sei Euthykrates' Hauptzweck, die Porträtähnlichkeit der handelnden Personen, wenn sie überhaupt gewahrt blieb, was nach Plinius' Ausdruck nicht der Fall gewesen zu sein scheint, der Nebenzweck gewesen. Dürfen wir aber den hier vorgetragenen Schluß machen, so leuchtet ein, daß dem Euthykrates, mag sein Werk übrigens gewesen sein wie es will, ein Ehrenplatz unter den Künstlern Griechenlands gebührt, welche in die Entwickelung der Kunst bestimmend und in folgenreicher Weise eingegriffen haben.

An demselben Orte, wo sein Reitertreffen stand, in Thespiae, hatte Euthykrates auch noch „Alexander als Jäger" aufgestellt, schwerlich eine Einzelfigur, sondern als Gegenbild zu dem Reitertreffen in einer größeren Gruppe. Mit dieser Jagd würde Euthykrates abermals als Rival seines Vaters in dessen delphischer Jagdgruppe des Königs erscheinen, während zugleich zu dieser Gruppe auch das von Plinius einzeln genannte „Pferd mit gabelförmigen Stangen" zum Aufstellen der Fangnetze oder „mit dreizackigen Jagdspießen" (Beides kann durch das Wort fuscina bezeichnet werden [155]) und die ebenfalls einzeln aufgeführten Jagdhunde gehört haben mögen. Ein anderes Werk des Euthykrates ist in seinem Gegenstande zweifelhaft [156]), ist aber sicher erotischer Natur gewesen und mußte denen Anstoß geben, welche die „strenge Gattung", die „der ernste" Euthykrates festhielt, auf die Gegenstände anstatt auf die Art der Formgebung bezogen, mit der sich jeder beliebige Gegenstand mehr oder weniger gut verträgt. Endlich sind von Euthykrates' Werken noch mehrfache Viergespanne, so wie eine Statue des Trophonios zu nennen, welche in der von dem Tempel dieses Weissagegottes verschiedenen unterirdischen Orakelstätte selbst gestanden zu haben scheint [157]). In den Arbeiten aber, die wir mit größerer oder geringerer Sicherheit kennen, erscheint uns Euthykrates als ein Künstler, der bei selbständiger Auffassung der Kunst doch überall von den Anregungen ausgegangen ist, die er als Schüler von seinem großen Vater erhielt, und der grade wie dieser seine Bedeutung auf dem Gebiete des Realen findet, ja der das Gebiet des Idealen, auf das Lysippos ohne sonderliches Glück hinübergegriffen hatte, als der Eigenthümlichkeit seiner Begabung nicht entsprechend, in richtiger Würdigung der Gesammtrichtung der sikyonisch-argivischen Kunst kaum ein Mal betreten hat.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates, der ebenfalls, und zwar als „Lysippos' Weise näher stehend" bereits erwähnt wurde, und dessen uns bekannte Werke: die Statuen eines thebanischen Greises, des Königs Demetrios und des Leibwächters (und Lebensretters) Alexanders, Peukestes, zu denen noch ein Zwei-

gespann hinzuzufügen ist, oben genannt sind. Von einem zweiten Schüler des Euthykrates oder des Tisikrates (denn darüber schwankt die Angabe) Xenokratos, wissen wir nur, daß er fruchtbarer war als jeder der beiden genannten Künstler, und daß er Bücher über seine Kunst schrieb. Das Letztere weist auf eine mit der künstlerischen gepaarte wissenschaftliche Richtung hin, welche uns bei nicht wenigen Künstlern Griechenlands, aber immer nur bei den Nichtidealisten begegnet. Die Idealisten, diejenigen Künstler, deren Größe und Stärke in die geistige Production fällt, haben über ihre Kunst nicht theoretisirt und geschriftstellert, sie folgten dem Drange des Genius, und was dieser sie lehrte, konnten sie nur in ihren künstlerischen Werken, nicht aber in gelehrten Erörterungen der Nachwelt überliefern.

Von den übrigen Schülern des Lysippos kennen wir Phanis nur dem Namen nach und aus einem Genrebild, das „eine opfernde Frau“ darstellte. Bedeutender steht Eutychides da, der schon deshalb ausgezeichnet zu werden verdient, weil er außer Erzgießer auch Marmorarbeiter war und ebenfalls Maler (mit dem Maler Eutychides identisch) gewesen zu sein scheint. Als Marmorstatue des Künstlers nennt Plinius einen Dionysos, den Pollio Asinius besaß. In wiefern sich in diesem idealen Gegenstande mit dem für die Idealbildnerei vorzugsweise verwendeten Material auch eine entsprechende Auffassung verband, können wir nicht beurteilen. Bei einem anderen Werke des Eutychides aber, dessen Material freilich ungewiß ist, sind wir zu einem selbständigen Urteil befähigt und berechtigt. Dies ist eine Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, die in mehren Nachbildungen auf Münzen wie in Statuen auf uns gekommen ist. Von den letzteren dürfte das im Vatican befindliche Exemplar (Fig. 92) das vorzüglichste sein, dessen Verständniß und Würdigung Brunn (Künstlergeschichte I. S. 412) vortrefflich vermittelt. „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen, und zu ihren Füßen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flußgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, daß die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuß ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen



Fig. 92. Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychides.

Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Ähren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen ließen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuß und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muß ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, läßt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äußeren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muß." Ebenso richtig beurteilt Brunn eine andere Statue des Eutychides, den aus Erz gegossenen Flußgott des Eurotas, den ein witziger epigrammatischer Einfall „flüssiger als Wasser" nennt, indem er hervorhebt, daß wir die Weichheit und das Fließende der Formen, welches zu dem angeführten Witzworte Anlaß gab, nicht sowohl in einer besonderen Weichheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers suchen dürfen, welche sich im Erz weniger glücklich darstellen läßt denn im Marmor, als vielmehr in dem Hinfließen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung, was in den harten Stoff gebunden die Bewunderung hervorrief. Daß aber die Weichheit und Flüssigkeit dieser Statue allein auf die Composition in der angedeuteten Weise beschränkt gewesen und nicht zum Theil wenigstens auch in den Formen der Musculatur, des Fleisches gelegen habe, wird Brunn nicht zuzugestehn sein, denn die Art der Behandlung der Formen des Fleisches, welche eben den Eindruck des Weichen, ja des Weichlichen der Muskelmasse macht, diejenige Behandlungsart, die wir am Kephisos vom westlichen Parthenongiebel bewundert haben, läßt sich im Erz ohne Zweifel eben so gut wiedergeben wie im Marmor oder in irgend einem anderen Material. Denn diese Behandlungsart beruht nicht auf einer eigenthümlichen Darstellung der Hautoberfläche, sondern einzig und allein darauf, daß die Formen gemäß den Bedingungen gestaltet werden, unter denen die Schwerkraft auf eine wenig elastische, weiche Materie wirkt, im Gegensatze zu der Art, wie sie sich in einem festen oder einem stark elastischen Körper äußert. Es muß dies aber deswegen hervorgehoben und mit einem gewissen Nachdruck betont werden, weil es für die Beurteilung des Kunstcharakters des Eutychides, von dem wir außer den genannten Werken nur noch eine Siegerstatue kennen, nicht ganz unwichtig ist. Denn wenn Brunn die Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger in der technischen und formellen Behandlung der Materie als in der Compostion sucht, und zwar „in

der Verbindung der Theile, welche dadurch, daß sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen läßt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt, und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden läßt", so dürfte dem die Statue des Eurotas, so aufgefaßt, wie wir sie werden auffassen müssen, entgegenstehn, abgesehn davon, daß diese Compositionseigenthümlichkeit in der Statue der Antiocheia doch nur den Werth eines Momentes hat und ferner davon, daß es sehr zweifelhaft ist, ob wir berechtigt sind das Wesen des Kunstcharakters eines Künstlers aus einer Compositionseigenthümlichkeit zu bestimmen, die an einem oder vielleicht an zweien seiner Werke auftritt.

Diese Compositionsweise, diese Darstellung behaglicher Stellungen, welche uns selbst das Gefühl des Behagens erweckt, soll zugleich als eine Erklärung des „iucundum genus", der gefälligen Kunstgattung des Lysippos dienen. Dies mag auf den ersten Blick sehr richtig scheinen, insofern die Römer „iucundum" zunächst dasjenige nennen, was behaglich ist und Behagen erweckt; aber es ist doch unrichtig, erstens weil wir diese Art des behaglich Gefälligen in Lysippos' Werken ohne Willkür nicht nachzuweisen vermögen [158]), und zweitens weil wir es als nothwendig erkannt haben, die iucunditas, das iucundum genus der lysippischen Kunst nicht in einigen Werken und in bestimmten Gegenständen zu suchen, sondern dasselbe als eine allgemeine Eigenschaft des Meisters anzuerkennen und deshalb in der gefälligen, Gefallen erweckenden, effectvollen Schönheit seiner Formgebung zu erkennen. In diesem Sinne erscheint die gefällige Kunstgattung auch auf Eutychides übergegangen zu sein und aus der Formbehandlung des Flußgottes hervorzugehn, in der Eutychides den scheinbaren Widerspruch zwischen weich fließenden Formen und dem harten Stoffe des Erzes durch technisch meisterhafte Behandlung der Form in ihrer eigenthümlichen Erscheinung aufhob und eben dadurch seine Statue zu einem gefälligen, effectvoll schönen Kunstwerke machte. Sollte man aber einwerfen, daß, da die Formen der Statue auf den Voraussetzungen des dargestellten Gegenstandes, eines Flußgottes, beruhen, dieselbe eher die strenge als die gefällige Kunstgattung zu vertreten scheine, so wird darauf zu antworten sein, daß es für die Beurteilung der in einem Kunstwerke vertretenen Tendenz sehr darauf ankommt zu wissen, in welchem Sinne der Künstler seine Aufgabe faßte und speciell hier, ob Eutychides die weichen Formen wählte, um einen Flußgott darzustellen, oder den Flussgott zur Darstellung wählte, um in dessen weichen Formen seine technische Meisterschaft zu entfalten. Daß Letzteres der Fall gewesen sei, ist freilich strenge nicht zu beweisen, aber die Betrachtung des erhaltenen Werkes unseres Künstlers spricht gewiß dafür. Die Statue der Antiocheia fällt durchaus der gefälligen Gattung zu; ihre Anmuth und Schönheit beruht nicht auf dem Wesen des Gegenstandes, denn dies Wesen läßt sich überhaupt nicht darstellen, eine Stadt kann durch eine menschliche Figur nur ganz äußerlich vergegenwärtigt werden, wir brauchen den Gegenstand als solchen nicht zu kennen und zu verstehn, um an der Darstellung Gefallen zu finden, sondern die Statue gefällt an sich, und ihr Werth wie ihre Gefälligkeit beruht einzig und allein auf der Formenschönheit.

Ohne uns bei einem Schüler des Eutychides, Kantharos aufzuhalten, von dem wir wenig Näheres wissen, und der von Plinius denjenigen Künstlern beige-

zählt wird, die wegen ihrer gleichmäßige Tüchtigkeit, nicht aber wegen eines besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen, wenden wir uns demjenigen Schüler des Lysippos zu, der von allen am berühmtesten war, dem Chares von Lindos auf Rhodos.

Wenn wir Lysippos' Individualismus in Lysistratos entartet, Lysippos' stilvolle Strenge in seinem Sohne Euthykrates bewahrt, die Keime der historischen Kunst bei Lysippos durch denselben Künstler zur eigentlichen Historienbildnerei fortentwickelt, wenn wir die gefällige Kunstart des Lysippos in Tisikrates und Eutychides erneuert fanden, so stellt sich Chares besonders als derjenige Schüler des sikyonischen Meisters dar, welcher die bei seinem Lehrer hervortretende Tendenz zum Kolossalen, das Streben nach Effect durch Massenwirkung weiter ausbildete. Denn von ihm war die kolossalste Statue, welche Griechenland gesehn hat, das Bild des Sonnengottes, der sogenannte Koloß von Rhodos. Dieser Name erweckt ohne Frage bei Manchem eine sehr bestimmte Vorstellung, welche ihn an die Tage seiner Kindheit erinnert. Denn im Pfennigmagazin oder in einem sonstigen Bilderbuche der Art haben wir ja den Koloß von Rhodos abgebildet gesehn, wie er mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens steht, ein Schiff mit vollen Segeln unter sich durchpassiren läßt, und, in der hocherhobenen Rechten ein Feuerbecken tragend, zugleich die Stelle eines Leuchtthurms vertritt. Allein diese Vorstellung beruht lediglich auf einer modernen Phantasie, welche wir obendrein als entschieden falsch erweisen können, ohne freilich im Stande zu sein, ein anderes bestimmtes Bild an die Stelle zu setzen, denn wir sind über die Gestalt und die Aufstellungsart des rhodischen Sonnenkolosses, so oft derselbe auch unter den sieben Wundern der Welt genannt werden mag, durchaus ohne sichere Überlieferung und können nur mit Bestimmtheit behaupten, daß er nicht über dem Hafeneingange aufgestellt gewesen ist. Außerdem kennen wir nur das Maß des Bildwerks; seine Höhe betrug nach unseren besten Quellen 70 Ellen oder 105 rheinische Fuß. Diese Zahlen machen uns vielleicht weniger Eindruck als dies die Schilderung des Plinius von dem umgestürzten und zertrümmerten Werke vermag, denn 56 (oder 66) Jahre nach seiner, wahrscheinlich in der 124. Ol. (um 284) vollendeten Aufstellung wurde der Koloß von einem Erdbeben umgeworfen und blieb liegen. „Aber auch liegend ist er zum Erstaunen, sagt Plinius. Wenige sind im Stande seinen Daumen mit den Armen zu umfassen, die Finger allein sind größer als die meisten Statuen, weite Höhlen gähnen uns aus den zerbrochenen Gliedern entgegen, drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht ihn der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte.“ Zwölf Jahre soll Chares an der Statue gearbeitet, und 300 Talente (über 470,000 Thaler, nach anderer Lesart gar 1300 Tal. — gegen $2\frac{1}{2}$ Millionen Thaler) soll man zu ihrer Herstellung aufgewendet haben, die man aus dem Verkauf der Belagerungsmaschinen löste, welche Demetrios Poliorketes beim Aufgeben der Belagerung von Rhodos aus Überdruß an der vergeblichen Mühe Ol. 119, 1 oder 2 (304 oder 303) zurückließ. [159])

Da wir, wie gesagt, über die Gestalt des rhodischen Sonnenkolosses Nichts wissen, also außer Stande sind, zu beurteilen, in wiefern sich in demselben neben der Kolossalität noch andere Verdienste des Künstlers offenbarten, und da wir ferner von dessen übrigen Werken nur noch über einen kolossalen Kopf von Erz Nachricht haben, den der Consul P. Lentulus auf dem Capitol weihte, so bleibt

uns zur Beurteilung des Chares allein die Thatsache der Kolossalität seiner Werke stehn. Große technische Meisterschaft und Sicherheit in der Behandlung der Formen wie in derjenigen des Gusses beweist diese allerdings, und es ist augenscheinlich, daß die Herstellung eines menschlichen Bildes von mehr als 100 Fuß Höhe ein festgeschlossenes System der Proportionen als Grundlage voraussetzt, während dieselbe einem Künstler unmöglich sein würde, der hier seinem Gefühle vertrauen oder durch Versuche das Richtige finden wollte. Hier bildet also Lysippos' wissenschaftliche Proportionslehre die Voraussetzung. So hoch wir aber auch die technische Meisterschaft des Chares anschlagen mögen, die Richtung seiner Kunst, das Streben nach der Massenwirkung, nach Effect durch Beherrschung der Materie in ungeheuren Dimensionen werden wir eine Verirrung nennen müssen, die zum bloßen Virtuosenthum führen mußte. Das Virtuosenthum aber ist der Kunst verderblich, weil es die Entfaltung der Mittel zum Zwecke und dadurch die Kunst rein äußerlich macht. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat Chares, abgesehn von dem Werth oder Unwerth seiner eigenen Leistungen, dadurch, daß er die lysippische Kunst nach Rhodos verpflanzte, wo dieselbe in der folgenden Periode, während die Kunst an ihren alten Pflegestätten darniederlag und erloschen schien, einen neuen Aufschwung nahm, dem wir den Laokoon und die Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres verdanken.

Außer den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange standen, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, daß es sich lohnte, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen [160]). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, kann nur wenig bedeutend gewesen sein, weil wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland außer Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Karchedon.

Es ist schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen worden, daß, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende, politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den großen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit war schon im vorigen Buche zu handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklets in Verbindung standen, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der große Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, daß er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und weil Damophon und die Künstler Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwickelung zu zählen [161]).

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, muß zunächst einer Inschrift (SQ. No. 1568) Erwähnung geschehn, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind, woraus sich mit Wahrscheinlichkeit schließen läßt, daß dieselben alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen umfangreichen Werke verbunden erscheinen, und sonach uns wenigstens das Eine beweisen, daß die Bildnerkunst in Theben in dieser Zeit, die allein auch berühmte Maler in dieser Stadt hervorgebracht hat, eine nicht unbedeutende Ausdehnung und einen regen Betrieb fand, eine Thatsache, die uns auch durch andere, sonsther bekannte Künstlernamen bezeugt wird.

Die bekanntesten Namen aus diesem Verzeichniß und thebanischer Künstler überhaupt sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammen arbeiteten, ohne daß wir feststellen können, in welchem Verhältniß sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen ar-

beitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das eherne Bild der Athene in Aliphera in Arkadien, welches von zwei Zeugen wegen seiner Größe und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben (Polybios, s. SQ. No. 1573) sogar zu den großartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns leider nicht näher bekannte, wahrscheinlich vor Ol. 102. 2 (371) vollendete Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oedipus' älteren Sohn, als den rechtmäßigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermaßen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band I, S. 358) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraos, auf welchem Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten." Die hier erwähnte Begebenheit, um dies beiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen [162]), die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann es für sicher gelten, daß eine zweite ebenfalls bei demselben Anlaß von den Argivern geweihte entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben, welche den Zug ihrer Väter mit größerem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Denn, mag auch immerhin diese zweite Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmaeon, Promachos, Thersandros, Aegialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, mit der ersteren innerlich zusammenhangen, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bilden, in sofern der erste Zug gegen Theben fehl schlug und alle Führer dem Geschick erlagen, mit dem zweiten Zug aber die Söhne das Werk der Väter zum Ziele führten, so muß es doch immer als eine starke Zumuthung an thebische Künstler erscheinen, diejenigen Helden in einer Gruppe aufzustellen, welche Theben zerstört und die stolze Kadmea dem Erdboden gleich gemacht hatten.

Obgleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (Bd. I. S. 362) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstande nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troischen Helden von Onatas (Band I. S. 111) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnons Zweikampf darstellte (das. S. 328); allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, daß jene eine bestimmte, episch berühmte

Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet gewesen zu sein scheinen. Müssen wir der Gruppe der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesammtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten außer durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch Charakteristik der Persönlichkeiten, wie sie die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen [163]. Denn daß auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie des Herakles, Achilleus, Odysseus und einiger Anderen gekommen sind, beweist Nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, daß Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates ein Werk von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich der schon oben genannte messenische Künstler Damophon, den, bedeutend wie er dasteht, wir so gut wie den großen Onatas von Aegina einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, daß wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die maßgebenden Urteile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, daß wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur Götterbildner, so ganz und so ausschließlich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse wird auf die Mittheilung einer trockenen Liste der Werke des Damophon, welche zu Aegion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten zu verzichten und eine Beschränkung auf diejenigen Angaben gerathen sein, welche für die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers läßt sich zunächst feststellen, daß der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 ff.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoß von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als die Letztgenannten. Daraus ergiebt sich, daß er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muß hervorgehoben werden, daß wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitete er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidias'schen Epoche, zu

deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 15 u. 62) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich mußte der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen sehr ähnlich sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbildner im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religiös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der, wie seines Ortes schon erwähnt wurde, den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, daß das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Periode zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluß an die Richtungen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muß uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnerei sein eigenes Schaffen anschloß, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnte, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schooße geboren, mit frischem Muthe sich aneignete, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebte.

Gegenüber dieser wirklich großartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Periode [164]) als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben scheint, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, würdig, zu gesonderter Betrachtung hervorgehoben zu werden. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung **Aristodemos**, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philo-

sophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos (Ol. 117. 1—124. 4 = 312—280) und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Aesop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Aesop ist dasselbe geradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, daß die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn.

Außer diesem bleibt nur ein Künstler zu besprechen, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann, Boëthos von Karchedon [165]) (Karthago), der besonders als Toreut großen Ruhm erwarb. Daß derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen, aber dennoch aus mehren Gründen sehr wahrscheinlich [166]) und für das uns näher bekannte Werk des Künstlers sowie durch dieses für den Charakter der Zeit von nicht geringer Wichtigkeit.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Gebiete der idealen Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit großer Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben aus Erz beschreibt, der eine Gans würgt [167]). Von dieser trefflich erfundenen und ausgeführten Gruppe giebt die nebenstehende Abbildung (Fig. 93) eine Copie aus dem Louvre wieder, an der die modernen Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrißzeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um die Composition, die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung zu vergegenwärtigen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so groß ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, und das Kind muß sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie Herakles die Erwürgung des nemeïschen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte



Fig. 93. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, daß sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiß. Wie Vieles aber hat wohl die moderne Genrebildnerei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?

Möglicher Weise wird aber auch ein anderes noch ungleich berühmteres erhaltenes Kunstwerk, der mehrfach in Marmor copirte eherne Dornauszieher des capitolinischen Museums, auf das dritte uns bekannte Werk des Boëthos zurückführbar sein [168]). Von diesem dritten Werke giebt uns Pausanias an, es sei ein sitzender nackter Knabe von vergoldetem Erz gewesen, der vor der Statue der Aphrodite von Kleon im Tempel der Hera in Olympia aufgestellt war. Aus dieser Angabe ist zunächst klar, daß dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Beziehung hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, einfach mit seinem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber nach mancherlei Analogien durfte Pausanias wohl glauben, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete. Ein nackter sitzender Knabe aber ist der Dornauszieher, das stimmt mit Pausanias' Angabe; aber vielmehr als dieser immerhin unsichere äußerliche Anhalt spricht der Geist des vortrefflichen Werkes dafür, dasselbe auf Boëthos zurückzuführen. Mit großem Rechte sagt Welcker bei der Besprechung der Statue eines knöchelspielenden Mädchens [169]): „Werke von der liebenswürdigen Art wie dies Kind, der Dornauszieher und das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle“, und mit eben so großem Recht preist er am Dornauszieher: „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen, eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist.“ Aber grade dieser Geist der Idylle, diese Wahrheit der Darstellung, dieses liebenswürdige Eingehn in die Kinderwelt, endlich dies Vermögen, eine an sich unbedeutende Situation interessant zu machen, tritt uns außer aus dem verbürgten Werke des Boëthos noch ganz besonders aus dem Dornauszieher entgegen, mehr als vielleicht aus irgend einem dritten oder vierten derartigen Werke. Und diese eigenthümliche Richtung der Kunst, die sich schon in der Wahl der Gegenstände ausspricht, findet sich nicht etwa häufig unter den namhaften Künstlern Griechenlands, auch nicht unter den namhaften Genrebildnern wieder, so daß wir keineswegs berechtigt sind, bei dem Dornauszieher an einen beliebigen der uns bekannten Meister zu denken. Darf deshalb die hier ausgesprochene Vermuthung auch keineswegs für gewiß gelten so dürfte ihr doch einige Wahrscheinlichkeit nicht abgehn.

ELFTES CAPITEL.

Werke unbekannter Künstler dieser Epoche aus verschiedenen Gegenden.

Außer von den Arbeiten namhafter und datirter Künstler bieten die Schriften der Alten, Pausanias insbesondere, allerdings noch von einer bedeutenden Anzahl von Kunstwerken in den verschiedenen Gegenden Griechenlands Nachrichten und Beschreibungen, allein da, wo die Meister nicht genannt werden, gehören auch chronologische Angaben zu den größten Seltenheiten und eben so selten lassen sich feste Daten für diese anonymen Werke berechnen. Für die Kunstgeschichte, welche auf fester chronologischer Grundlage errichtet werden soll, werden alle diese Nachrichten und Beschreibungen unbrauchbar. Und nicht viel besser sind wir mit erhaltenen Monumenten daran. Wohl mögen wir manchem derselben auf Grund der Vergleichung mit sicher datirten Werken vermuthungsweise seine Periode anweisen können, allein von völliger Sicherheit kann hier keine Rede sein, und somit werden wir uns gezwungen sehn, von einer kunstgeschichtlichen Verwerthung auch nicht weniger erhaltenen Denkmäler abzusehn. Was demnach im Folgenden zusammengestellt ist, wird den Charakter einer ziemlich dürftigen Nachlese nicht verläugnen können, ohne gleichwohl gänzlich übergangen werden zu dürfen.

Was zunächst die litterarisch überlieferten Kunstwerke anlangt, verdient hervorgehoben zu werden, daß wie in Athen so auch in anderen Gegenden Griechenlands die zweite Blüthezeit der Kunst in Beziehung auf die monumentale Porträtbildnerei von hervorragender Fruchtbarkeit gewesen ist. Die schon durch einen Blick auf die Künstlergeschichte vollaus beglaubigte Thatsache wird durch die Nachrichten über die in dieser Periode errichteten Statuen mehrer bedeutender Männer aus verschiedenen Staaten und Städten Griechenlands bestätigt, von denen jedoch nur einzelne in kunstgeschichtlicher Beziehung eine besondere Hervorhebung verdienen. So etwa, und zwar als ein jedenfalls der idealistischen Richtung angehöriges, schwerlich ikonisch zu denkendes Porträt die Statue des Helden des ersten messenischen Krieges Aristomenes, welche die Thebaner nach dem leuktrischen Siege (Ol. 102. 2, 371) im Stadion von Messene errichteten, wenngleich die von E. Braun vorgeschlagene Zurückführung der schönen, gewöhnlich als „Phokion" bezeichneten Statue im Vatican auf Aristomenes als widerlegt zu gelten hat [170]). Demnächst die Statuen des Ol. 103. 2, 366. gestorbenen älteren Dionysios von Syrakus, und zwar weil diese die Gestalt des Gottes, Dionysos, trugen, nach welchen der Mann genannt war, wobei ohne Zweifel an die Gestalt des älteren, bärtigen Dionysos, nicht an die des jugendlichen Weingottes zu denken ist. Wenn an den Bildsäulen der thebanischen Helden Pelopidas und Epameinondas sowie an denen einiger anderen hervorragenden Männer deshalb kurz vorbeigegangen werden muß, weil wir Näheres über sie nicht wissen, so mögen noch die Standbilder einiger anderen eben deswegen hervorgehoben werden, weil uns ihre Porträts, ob grade Nachbildungen derer, welche wir litterarisch erwähnt finden, muß dahinstehn, erhalten sind. So die Erzstatue des Ol. 114. 2, 322. gestorbenen Kynikers

Diogenes in Korinth, welche uns an die treffliche Statue in der Villa Albani [171]) erinnert, und diejenige des ein Jahr später verstorbenen Aristoteles, die man nur zu nennen braucht, um des sitzenden Bildes des großen Philosophen mit dem wunderbar ausdrucksvollen Kopfe im Palaste Spada alla Regola in Rom [172]) zu gedenken. Auch die ausgezeichneten Bildnißstatuen zweier Dichter in der Villa Borghese, die des Anakreon und diejenige eines anderen Dichters oder Musikers, für welche die Namen Alkaeos und Pindar wohl mit gleich geringer Berechtigung vorgeschlagen worden sind [173]), gehören sicherlich dieser Periode an, während wir die Kunstschule, welche sie hervorbrachte, wenigstens nicht mit Sicherheit zu bestimmen vermögen.

Wenden wir uns anderen Gebieten der Kunst zu, so dürfte auf dem der Götterbildnerei ein eherner Zeus, welchen die Eleer nach dem Kriege gegen die Arkader Ol. 104, 364 in der Altis von Olympia aufstellten, als das größte aller dortigen Erzwerke — er maß 27 Fuß — eine Erwähnung verdienen und neben ihm ein um Ol. 108, 348 von den Amphiktyonen in Delphi aus Strafgeldern der Phoker errichteter kolossaler Apollon, dem sich um dieselbe Zeit ein von den Thebanern nach dem s. g. heiligen Kriege gegen die Phoker ebendaselbst aufgestellter Herakles beigesellte. Ungleich wichtiger als diese uns nur dem Namen nach bekannten Kunstwerke und als sechs Statuen des Zeus, welche Ol. 112, (332) in Olympia aus Strafgeldern von Athleten errichtet wurden, ist für uns der kolossale marmorne Löwe, welchen Ol. 110. 3, 335 nach der Entscheidungsschlacht bei Chaeroneia, in der die griechische Freiheit verloren ging, die Thebaner auf dem Schlachtfelde über dem gemeinsamen Grabe ihrer Gefallenen aufstellten, ein Denkmal des unglücklichen Heldenmuthes. Denn die Bruchstücke dieses kolossalen, sitzend gedachten Löwen von grauem Marmor sind uns erhalten und liegen noch heutzutage an Ort und Stelle in einem Zustande, welcher die Wiederaufrichtung des Monumentes als durchaus nicht unmöglich erscheinen läßt [174]). Das Kunstwerk soll vortrefflich sein, der Kopf voll von dem Ausdruck unterdrückter Wuth und doch voll Schmerz, der Körper überaus kräftig und naturwahr, im höchsten Sinne aufgefaßt. Löwen auf Gräbern tapferer Männer waren in Griechenland nicht ungewöhnlich — auch dasjenige des Leonidas z. B. schmückte ein solcher als sein Wächter —, und mehre solcher Bilder sind uns erhalten. Bei weitem das imposanteste von diesen ist der ausgestreckt liegende Löwe von einem Grabmal in Knidos, welcher durch Newton in's britische Museum gekommen ist [175]), und der, wenn man ihn auch mit Unrecht mit dem Seesiege in Verbindung gebracht haben sollte, welchen Ol. 96. 2, 394 Konon über Peisandros bei Knidos erfocht, jedenfalls in diese Periode gehört. „Es ist", sagt Lübke (Gesch. d. Plast. S. 174) aus Autopsie, „wohl die schönste Löwengestalt, welche wir in plastischen Werken besitzen. Er liegt ruhig ausgestreckt, zehn Fuß lang, der Kopf ist nach rechts gewendet; die Vorderfüße sind abgeschlagen, die untere Kinnlade und die Tatze des rechten Hinterfußes fehlen. Der Kopf ist wie der Körper in großen Massen wirksam behandelt, dabei jedoch in einem weicheren, mehr naturalistischen Stile durchgeführt als z. B. die Löwenköpfe von der Traufrinne des Parthenon. Die Mähne ist in großen Büscheln kräftig und wirksam stilisirt, das Haar auch an den Weichen trefflich charakterisirt, die Adern eben so maßvoll gezeichnet."

Jünger als dieser knidische Löwe ist die von Newton ebenfalls in Knidos,

im Tempelbezirke der Demeter und Persephone aufgefundene sitzende Tempelstatue der Demeter, nicht allein das weitaus schönste und vollkommenste Bild dieser Göttin, sondern eine der herrlichsten Statuen des Alterthums, welche auf uns gekommen sind. In dem anmuthvollen und muttermilden Ausdrucke des Kopfes und in der Schönheit der fließend und dennoch stilvoll, ähnlich den Gewändern der Göttinnen von den Parthenongiebeln behandelten Gewandung erscheint diese seltene Statue vollkommen würdig unter der Hand oder wenigstens dem Einfluß eines der großen Meister der jüngeren attischen Schule um die Zeit entstanden zu sein, da diese am Maussoleum gemeinsam und einzeln in manchen Städten Kleinasiens arbeiteten; nur daß kein hinreichender Grund vorliegt, sie einem derselben, sei es Skopas oder Bryaxis insbesondere zuzuschreiben [176]. Ja selbst der attische Ursprung des Werkes kann nur vermuthet, nicht bewiesen werden, weshalb dasselbe nur hier seinen Platz finden konnte.

Als von derselben jüngeren attischen Schule angeregt und unter ihrem Einfluß entstanden, gelten, theilweise wohl mit Recht, die Sculpturen von dem s. g. Nereïdenmonumente von Xanthos in Lykien, mit dem es sich folgendermaßen verhält.

Neben einem noch jetzt unfern der Agora von Xanthos erhaltenen hohen Unterbau von 33′ Länge zu 22′ Breite entdeckte Sir Charles Fellows bei seiner dritten Reise in Lykien auf einem nicht sehr großen Terrain, jedoch in der regellosesten Unordnung durch einander liegend eine nicht unbeträchtliche Menge ionischen Säulengebälkes, Stücke von Giebelfüllungen mit Reliefen, zehn höchst bewegte weibliche Gewandstatuen etwas unter Lebensgröße, denen leider die Köpfe fehlen, nebst sieben Fragmenten ähnlicher und anderen Fragmenten von noch geringerem Maßstabe, ferner einige wie im Ansprung liegende Löwen, zwei Giebelgruppen in Hochrelief, und endlich vier Friesreliefe von verschiedenen Maßverhältnissen in der Höhe. Aus diesen Elementen und Bruchstücken nun, welche den Hauptinhalt des „Lycian Saloon" im britischen Museum ausmachen, haben englische Gelehrte [177], in der Hauptsache mit einander übereinstimmend, wenn auch in Einzelheiten von einander abweichend, das zierliche ionische Heroon reconstruirt, welches nach Falkeners Zeichnung Fig 94. zeigt, und in welches die Sculpturen in folgender Weise eingeordnet sind. Die größeren weiblichen Statuen stehn zwischen den Säulen, die kleineren Statuen und Gruppenfragmente sind bei Fellows als Akroterien, bei Falkener ebenfalls in den Intercolumnien aufgestellt, die Giebelgruppen den Giebeln eingefügt; die vier Friese aber sind so untergebracht: der höchste oder breiteste Fries a. zieht sich um den Fuß des Sockels unmittelbar über der etwas ausladenden Basis des Ganzen, der demnächst schmalere Fries b. umgiebt den Sockel oben, unmittelbar unter der Krönung, das dritte, wiederum schmalere Relief c. dient als Fries über den Säulen des Tempelchens, und das vierte und schmalste d. hat als Fries der Cellamauer seine Unterkunft gefunden.

Welcker (s. Anm. 178) hat der Fellows'schen Reconstruction das Prädicat „sinnreich" beigelegt, welches ihr, in noch ungleich höherem Grade aber der Restauration Falkeners gebührt; ja dies Wort genügt keineswegs um diese letztere, auf die subtilsten Messungen der vorhandenen Reste und Theile begründete, mit der umfassendsten Combinationsgabe und einem seltenen Grade von Divination

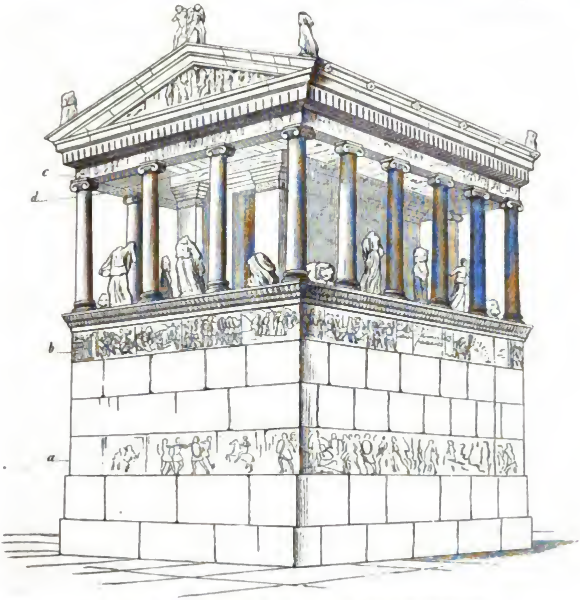


Fig. 94. Falkeners Restauration des s. g. Nereïdenmonuments.

durchgeführte Arbeit zu bezeichnen; vielmehr haben die Berechnungen und Argumentationen Falkeners in Beziehung auf einen Theil der Sculpturen etwas gradezu Zwingendes. Das gilt zunächst von den beiden breiteren Friesreliefen a. und b., demnächst von den Giebelreliefen, aber keineswegs von dem Reste. Die Stellung der größeren weiblichen Statuen in den Intercolumnien ist sehr wohl möglich, aber, und es lohnt die Mühe, dies geflissentlich hervorzuheben, auch Nichts mehr und ist vor allen Dingen durch Nichts gradezu beglaubigt; die Löwen, einander gegenüber als Wächter an den Eingängen des Tempelchens aufgestellt, sind passend untergebracht; während aber für die Einfügung der beiden breiteren Friese in den Unterbau zwei Vertiefungen in dessen Mauerwerk entscheidend sprechen, da diese dem Maße nach mit den Friesen übereinkommen, kann Gleiches nicht von den als doppelter Fries des Tempelchens selbst, über den Säulen und an der Cellamauer, angebrachten Reliefen c. und d. gelten, da der ganze Oberbau conjectural ist und durch das Wegfallen der beiden Friese in seinem wesentlichen

Bestande nicht verändert wird. Dies ist auch der Grund, aus welchem mehr als ein deutscher Gelehrter das dritte und vierte Relief von dem Denkmale trennt [178]), von dessen sicher zugehörigen Sculpturen sich das eine wie das andere, zumal aber das vierte, mit d. bezeichnete dem Stile nach wesentlich unterscheiden.

Auch die nach Abzug dieser beiden Reliefe übrig bleibenden Sculpturen sind keineswegs eines Stiles, vielmehr bestehn auch zwischen ihnen sehr bedeutende Verschiedenheiten, welche den Gedanken, daß auch sie nicht alle zusammengehören, nicht gar fern legen. Als unmöglich aber kann die Zusammengehörigkeit um so weniger erscheinen, als auch bei den Stücken, deren Verbindung sich am wenigsten läugnen läßt, namentlich den beiden Friesen a. und b. eine beträchtliche Stilverschiedenheit vorhanden ist, so daß es schließlich nur darauf ankommen wird, für die Unterschiede eine Erklärung zu suchen, die sich auch wohl finden lassen wird. Zuvor aber mögen die Werke selbst beschrieben und im Einzelnen gewürdigt werden, wobei es gestattet sein wird, sie in der Reihenfolge ihres künstlerischen Werthes aufzuführen.

In dieser Reihenfolge gebührt denn unbedingt der erste Platz den größeren Statuen. Es ist schon erwähnt worden, daß diese Statuen, deren zehn größtentheils, weitere sieben in Fragmenten erhalten sind, langbekleidete und höchst bewegte weibliche Personen darstellen; hier ist zunächst hinzuzufügen, daß verschiedene Seethiere, Fische, ein Vogel, Seekrebse und Muscheln, welche auf ihren Basen zu erkennen sind, ihnen den Namen von Nereïden verschafft haben [179]), einen Namen, den zu bestreiten um so weniger Grund ist, je mehr diese überaus anmuthigen, gracilen Jungfrauen jenen Gestalten des Mythus zu entsprechen scheinen, in denen größtentheils die Anmuth der wechselvollen Oberfläche des Meeres personificirt ist. Diese Nereïden eilen im flüchtigen Laufe nach verschiedenen Richtungen hin, zum Theil umblickend, zum Theil fortstrebend, so rasch es gehn will, als wären sie verfolgt oder gescheucht durch irgend ein außerordentliches Ereigniß in ihrem Elemente und wie dies Element selbst aufgestört. Daß als dieses Ereigniß entweder eine Seeschlacht oder eine Schlacht nahe am Meere zu denken sei, ist eine sinnreiche Vermuthung, die aber nur dann positive Bedeutung erhält, wenn man die Statuen mit den anderen Sculpturen als zusammengehörig betrachtet und das Ganze so oder so aus der Geschichte erklärt. Auf die verschiedenen Versuche einer solchen Erklärung wird weiterhin zurückzukommen und dann zu prüfen sein, in wiefern durch sie die Nereïdenstatuen als integrirender Theil des ganzen Monumentes ihre passende Deutung erhalten und mit welchem Grade von Wahrscheinlichkeit dieselben als integrirend zu dem Ganzen gezogen werden; hier gilt es zunächst nur von diesen Statuen an sich hervorzuheben, daß, obwohl nicht alle von gleicher Trefflichkeit, dennoch zum mindesten die besseren unter ihnen (ihrer 5 oder 6) nicht allein schön, lieblich und reizend sind, wie Weniges der antiken Kunst, daß in der Behandlung ihrer fliegenden und vom Winde und der eigenen Bewegung gegen den Körper getriebenen Gewandung so ziemlich das Kühnste und Höchste geleistet ist, was wir auf diesem Gebiete aus der Antike besitzen, sondern daß der Stil dieser Statuen insgesammt vollkommen rein griechisch ist, so rein, daß derjenige der Niobide im Museo Chiaramonti nicht griechischer sein kann [180]). Durch diesen rein griechischen Stil, durch die idealische Auffassung der Formen, durch den Hauch des Geistigen, der uns

aus diesen Gestalten entgegenweht, unterscheiden sie sich aber sehr fühlbar von den übrigen Sculpturen von Xanthos, die vom Harpyienmonument abwärts bis zu den Arbeiten aus römischer Zeit alle mit einander dies oder jenes ungriechische Element, sei es im Gegenstande, sei es in der Formgebung, erkennen lassen. Am geringsten ist die Verschiedenheit, welche sie von den Statuen und Gruppen in kleinerem Maßstabe trennt, die in schwerlich zu rechtfertigender Weise als Akroterien der Giebel an dem Fellows'schen Tempelchen angebracht sind, indem sie hierzu bei weitem zu groß und zu massenhaft sind und sich durch Composition und Formgebung so wenig wie nur möglich eignen. Diesen kleineren Statuen, deren Anbringung in den Intercolumnien bei Falkener wenigstens kein positiver Grund entgegensteht, fehlt, obgleich sie in ihrer Formbehandlung echt griechisch sind, das eigenthümliche idealische und geistige Element der größeren, und sie erscheinen vergleichsweise unbedeutend. Dennoch kann die Möglichkeit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit den Nereïdenstatuen nicht gradezu in Abrede gestellt werden.

Ungleich größer sind schon die Unterschiede zwischen den Nereïdenstatuen und den Reliefen des Frieses a. „Dieser Fries stellt, wie Welcker richtig angiebt, eine Schlacht dar mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber eine wirkliche Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer, nach denen gleichwohl die beiden (feindlichen) Seiten schwer zu unterscheiden sind. Deutlich sind langbekleidete ionische Hopliten (Schwergerüstete), Lykier, ähnlich wie Herodot (VII, 92) sie beschreibt, Andere tragen Anaxyriden (Beinkleider), die Bogenschützen Lederharnische; zwei Arten von Helmen sind zu unterscheiden. Auf fünf Platten sind Hopliten gegen Reiter im Gefecht, auf anderen bloße Fußkämpfer, die mannigfaltigsten Kampfgruppen. Die Lanzen, Schwerter und Bogen waren nicht ausgedrückt, nur als Ausnahme von diesem Princip findet sich ein Lanzenschaft in Marmor und ein Loch zum Einstecken eines (bronzenen) Schwertes in die Hand.“ Dieser Beschreibung sind nur einige Bemerkungen über den Stil hinzuzufügen. Die Erfindung im Ganzen kann für idealisch gelten; dennoch tritt uns in vielen Einzelheiten ein realistisches Element der Auffassung und Darstellung entgegen, das auch Welcker andeutet und welches das ganze Kunstwerk ungriechisch färbt, während wir immer wieder an assyrische Compositionsweise erinnert werden. Die Stellungen der Kämpfer sind z. B. nicht ersonnen, wie sie möglichst schön, möglichst ausdrucksvoll und mannigfaltig bewegt sein können, sondern sie entsprechen denen, welche gut geschulte Krieger in der Schlacht einnehmen, um den Feind anzugreifen oder sich gegen seinen Angriff zu decken, sie sind schulgerecht und sogar parademäßig, und offenbar ist grade hierauf mit Absicht und Bewußtsein der Hauptnachdruck der Darstellung gelegt. Dadurch, und ebenso durch die realistische Nachbildung der Rüstungen, die auch da beibehalten wird, wo sie die Formen der Körper unschön, schwerfällig und ihre Bewegungen ungelenk macht, wie dies thatsächlich schwere metallene Kürasse und Beinschienen thun müssen, erhält das ganze Kunstwerk einen Charakter der historischen Illustration, der in keinem einzigen griechischen Kunstwerke nachweisbar ist und zuerst uns in den Schlachtreliefen der späteren römischen Kaiserzeit entgegentritt. Das Einzige, was diesen Reliefen einige Ähnlichkeit mit den Nereïdenstatuen verleiht, ist die schöne

und effectvolle Behandlung der Gewänder, in allem Übrigen sind sie von jenen Statuen so verschieden, daß es zweifelhaft erscheint, ob man mit Recht die Verschiedenheit der Auffassung und Darstellung aus derjenigen des Gegenstandes wird erklären dürfen und nicht vielmehr anzunehmen hat, daß der Meister der Nereïdenstatuen auch die Schlachtdarstellung des Frieses idealischer, etwa in dem Geiste der budrumer Reliefe aufgefaßt und gebildet haben würde. Sind die Statuen und die Reliefe gleichzeitig, so sind sie doch wahrscheinlich nicht allein von verschiedenen Händen, sondern sie stammen aus verschiedenen Quellen, die Statuen von einem bedeutenden griechischen Bildhauer, deren ja in unserer Periode so manche in Kleinasien arbeiteten, die Reliefe von einem Xanthier oder einem sonstigen Lykier, der griechische Bildung in sich aufgenommen hatte, ohne sich von derselben in der Tiefe durchdringen zu lassen [181]).

Im Wesentlichen mit diesem Friese im Stil übereinstimmend sind die beiden Giebelreliefe behandelt, von denen das eine in der Mitte thronende Gottheiten (man glaubt Zeus und Hera zu erkennen) von anderen, stehenden (etwa Athene und Apollon, Hebe und vielleicht Hephaestos) umgeben darstellt, denen sich menschliche Gestalten, Jünglinge und Mädchen, in abnehmender Größe gebildet, verehrend nahen. In dem anderen Giebel ist ein Kampf zwischen Hopliten und wahrscheinlich Reitern gebildet, wenigstens ist der Fuß eines ansprengenden Pferdes erhalten.

Fremdartig dagegen und in der That fast ganz ungriechisch erscheinen die Reliefe des zweiten Frieses b [182]). „Auf dem kleineren Friese, berichtet Welcker, ist dargestellt die Einnahme einer Stadt, Niederlage draußen, welcher die Belagerten von den Mauern zuschauen, Angriff auf das Hauptthor, ein Ausfall, Sturmleitern gegen dreifach über einander ragende, wohlbemannte Mauern, Gesandte, welche die Stadt übergeben. Vor dem Sieger nämlich mit phrygischer Mütze und Mantel, welcher einen Thron einnimmt und über welchen ein Sonnenschirm gehalten wird (Zeichen des höchsten Ranges, das von den Persern zu den Aegyptern überging), stehn zwei Greise sprechend, von fünf Bewaffneten begleitet. Auf einer Eckplatte werden Gefangene mit auf den Rücken gebundenen Händen abgeführt, die nicht Krieger sind.“ Die Grundlage dieses Friesreliefs ist der bare Realismus, in dem Grade, daß gegen diesen Fries die Reliefe des Trajansbogens und der Antoninssäule fast poetisch und idealisch erscheinen. Man denke sich auf einem Friesstreifen von nur einem Fuß Höhe eine dreifache Mauer, deren Zinnen über einander hervorragen, zwischen diesen Zinnen je einen Kopf von der Besatzung oder von klagenden Weibern sichtbar, fast so groß wie die Mauer, ferner ein angreifendes und ein zur Vertheidigung ausfallendes Heer, aber nicht etwa dargestellt in aufgelösten, mannigfaltigen Kämpfergruppen, sondern fast durchweg gliederweise, mit perspectivischer Vertiefung des Reliefs aufmarschirend, ein Mann wie der andere, Alle hübsch Tritt haltend. Das Ganze ist eine bloße realistische Illustration, aber mit Mitteln versucht, die das Gelingen unmöglich machen, sorgfältig ausgearbeitet aber puppenhaft, geistlos, unkünstlerisch. Hier ist von Griechenthum keine andere Spur mehr als eine gewisse traditionelle Manier der Formgebung im Einzelnen namentlich der Gewandung, während die Darstellung im Ganzen ihre nähere Analogie in assyrischen Reliefen findet, die, wie dieses, Schlachten, Städteeroberungen, Flußübergänge marionettenhaft

darstellen. Diese Darstellung, welche ohne Zweifel den Kern der Geschichte enthält, auf welche das ganze Monument sich bezieht, ist verschieden gedeutet worden, zum Theil augenscheinlich verkehrt und der Geschichte gradezu widersprechend. Welcker, der dies nachweist, bezieht seinerseits die Darstellung entweder auf die Niederwerfung eines Versuchs der Xanthier, sich der persischen Oberherrschaft zu entziehn, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern und Enkeln triumphirend und warnend vor Augen stellt; oder, da dies von Herodot schwerlich übergegangen sein würde, die eroberte Stadt ist gar nicht Xanthos, sondern das Relief gilt auswärtigen Thaten des persischen Statthalters, wie dergleichen an der Friedenssäule von Xanthos in London, in griechischen Versen von dem Sohne eines Harpagos gerühmt werden. Diese Thaten sucht Welcker in dem Kriege des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98. 2 zur See und sechs Jahre später in Cypern geschlagen wurde. Aber auch diese Vermuthung, welche für die Erklärung des Frieses ihre unbestreitbare Bedeutung hat und kunstgeschichtlich dadurch wichtig wird, daß sie diesem Relief ein Datum nach Ol. 98. 2 anweist und besonders, indem sie in der berührten Seeschlacht das Ereigniß erblickt, auf welches sich die Flucht der Nereïden bezieht, auch diese Erklärung trifft schwerlich das Richtige, wie dies näher von Urlichs nachgewiesen ist, welcher für den hier in Rede stehenden Fries eine, wie es scheint, allen Ansprüchen genügende Deutung gefunden hat. Derselbe weist auf einen von dem Historiker Theopompos überlieferten Krieg hin, welchen die Lykier um Ol. 102 unter der Führung ihres Königs, thatsächlich eines persischen Satrapen, um die Landschaft von Telmissos führten und welcher nach hartnäckigen Kämpfen mit der Unterwerfung dieser Stadt durch Übergabe endete. „Die plastischen Darstellungen des Denkmals, sagt Urlichs, können wir trefflich in Theopompos' Worte übersetzen. Der Krieg war hartnäckig. Zuerst leisteten die Telmissier im offenen Felde Widerstand — der untere Fries. Dann werden sie nach einem letzten Kampfe in die Stadt zurückgetrieben, und da schon die Leitern angelegt sind, ergeben sie sich durch Capitulation — der obere Fries. Beide Völker werden durch den Unterschied der Kleidung und Waffen bezeichnet, die Schwerbewaffneten mögen zum Theil Griechen sein, Bogenschützen sind die Lykier selbst; die theilweise mit Löwenfellen bedeckten Reiter bestehn aus Lykiern und Persern, der Anführer zeichnet sich durch die persische Kidaris aus. Der obere Fries endlich charakterisirt die Lage von Telmissos durch Andeutung eines Felsens."

Trifft diese, seitdem sie aufgestellt worden ist, allgemein anerkannte Deutung das Richtige, so werden durch sie die beiden Friese sicher verbunden, deren Zugehörigkeit zum Monument auch durch äußerliche Umstände (s. oben) verbürgt ist, und ebenso mit Wahrscheinlichkeit die beiden Giebelreliefe (Dankopfer nach dem Siege und vielleicht eine besonders wichtige und entscheidende Scene des Kampfes) mit in diesen Kreis gezogen; und wenn gleich unter diesen Sculpturen bedeutende Stilverschiedenheiten vorhanden sind, so kann die Zusammengehörigkeit auch von künstlerischer Seite um so weniger bestritten werden, als sich auf den großen xanthischen Grabmonumenten Nr. 142 und 143 im britischen Museum thatsächlich Reliefe von ungefähr ähnlicher Stildifferenz verbunden finden, wie sie in den Friesen a. und b. heraustreten. Eine ganz andere Frage aber ist die nach der

Verbindung der Nereïdenstatuen mit diesen Reliefen. Daß für dieselbe ein äußerer Grund nicht vorliegt ist oben bemerkt worden, und die historische Combination, durch die Welcker die Statuen in diesen Kreis zog, ist als hinfällig erwiesen. Urlichs motivirt die Verbindung so: „die Nereïden der Intercolumnien hatten im glaukischen Meerbusen, welcher die Stadt bespült, ihre behagliche Wohnung. Aufgeschreckt durch das Getöse des Kampfes eilen sie herbei um die Ursache des Lärms zu erfahren und bestätigen dadurch die Glorie des Sieges." Das könnte man sich gefallen lassen, wenn die Nereïden als Nebenfiguren auf einem der Friese, zumal demjenigen b. erschienen, schwerlich aber reicht eine solche Erklärung aus, um die Nereïden als Statuen und ihre Aufstellung in den Intercolumnien zu rechtfertigen. Denn sowie der Umstand, daß die Stadt am glaukischen Meerbusen lag, ein für die Geschichte des Kampfes und der Eroberung unwesentlicher Nebenumstand war, so erscheinen die Nereïden, welche denselben bewohnt haben sollen, recht eigentlich als Nebenfiguren; diese aber fast lebensgroß statuarisch auszuführen, während man die Hauptbegebenheit in einem Friesrelief von einem Fuß Höhe zur Anschauung bringt, sie, welche durch die Hauptbegebenheit aufgescheucht herbeikommen sollen, um deren Zeuginnen zu sein, von der Hauptdarstellung räumlich und in der Kunstart und im Stil so weit zu trennen, wie hier geschehn wäre, dies Alles dürfte ohne Beispiel in der Geschichte der Kunst sein. Und demnach wird man schwerlich zu viel behaupten, wenn man sagt, die Verbindung der Statuen mit den Reliefen ist von ihren Vertheidigern bisher nicht gehörig motivirt, und da sie auch durch keine äußerliche Thatsache beglaubigt und stilistisch Alles eher als an sich wahrscheinlich ist, so muß sie vor der Hand als sehr zweifelhaft gelten. Und ungefähr das Gleiche gilt von den beiden schmalsten Friesen c. und d., welche Fellows und Falkener an ihrem Tempelchen selbst anbringen, während, wie gesagt, mehre deutsche Gelehrte sie ausdrücklich oder stillschweigend von den beiden andern trennen. Der angebliche Säulenfries c. (Brit. Mus. Nr. 110—123) zeigt die Darbringung von Geschenken, Kleidern, Pferden u. s. w. an einen Satrapen, ferner eine Bären- und eine Eberjagd und einen Kampf zwischen Berittenen und Fußkämpfern. Der vierte oder Cellafries d. endlich (Nr. 95—105) stellt ein Gastmahl dar, bei dem die Theilnehmer auf Sophas liegen, mit Wein bedient und von Musikanten und Musikantinnen unterhalten werden, ferner ein Widderopfer und etliche Thiere, namentlich Ziegen. Beide Friese entsprechen in der Erfindung ungefähr assyrischen Darstellungen, sind in der Composition dürftig und leer, in den Formen schwülstig und stumpf, und es liegt in ihnen schwerlich irgend Etwas, wodurch ihre Verbindung mit den anderen Friesen und Giebeln an sich gerechtfertigt würde.

Ziehn wir aus der ganzen vorstehenden Betrachtung die kunstgeschichtliche Summe, so wird sich etwa Folgendes ergeben. Wenn auch diese Sculpturen kein bestimmtes Datum tragen, so ergiebt sich doch eine sehr wahrscheinliche Datirung aus der Darstellung selbst in dem Friese b., zunächst aber auch nur für diesen, welcher für die griechische Kunstgeschichte einzig und allein die Bedeutung hat, daß er, wie manche andere Kunstwerke von Xanthos, uns die letzten Nachwirkungen griechischer Formgebung in der Kunst eines ungriechischen, aber von griechischer Bildung berührten Landes zeigt. Ungleich griechischer ist der mit diesem Friese sachlich zusammenhangende Fries a. und sind die ebenfalls zu diesem Cyclus von

Darstellungen gehörenden Giebelreliefe, während die Friese c. und d. uns hier und für diese Periode gar nicht angehn. In den sicher zusammengehörigen Sculpturen aber sehn wir zwei Strömungen der Kunst einander begegnen und um die maßgebende Färbung mit einander kämpfen. In dem Friese b. bildet assyrisch-orientalische Kunstweise die Grundlage und nur in Einzelheiten macht sich griechische Weise geltend, in dem Friese a. dagegen und in den Giebelreliefen tritt uns der griechische Stil orientalisch gefärbt und modificirt als Grundlage entgegen. Beide Arbeiten aber zeigen uns Lykien als ein Mittelglied zwischen griechischer und orientalischer Cultur und Kunst. Die Nereïdenstatuen dagegen, die, wenn man sie nicht zu dem Gesammtmonumente rechnet, nicht ausdrücklich datirt oder datirbar sind, aber doch nur in Skopas' Maenade und in der Niobidengruppe ihre Analoga finden, und die weder aus früherer noch aus späterer Zeit, als aus dieser Periode stammen können, sind als rein griechische Kunstwerke, sie mögen zu dem „Nereïdenmonumente" gehören oder nicht, Zeugnisse dafür, daß auch in dieser Landschaft, wie in anderen Gegenden Kleinasiens um diese Zeit die Hände griechischer, am wahrscheinlichsten attischer Meister, unbeschränkt durch locale Einflüsse thätig gewesen sind.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Rückblick und Schlußwort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwickelung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexanders des Großen ist in den vorstehenden Capiteln in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war, eine Eintheilung, welche durch die Sache selbst geboten erschien. Es ist demgemäß auch die erste wichtige Thatsache, die in diesem Rückblicke hervorgehoben werden muß, die, daß in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaffens in Griechenland bilden, so doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Wenn von einer weiteren Ausführung dieses Satzes, welche ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten, abgesehn werden kann, so wird mit größerem Nachdruck eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals zu betonen sein, diejenige nämlich, daß die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in

der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, daß die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Daß Leochares die Familie Alexanders in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige sichere Ausnahme, der Apollon Smintheus des Skopas eine zweite fragliche. Nun könnte man allerdings an die äußeren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, daß auch andere Künstler sich, wie Leochares in seinem halikarnassischen Ares und Damophon von Messene in mehren Werken, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie früher bemerkt wurde, in Beziehung auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mußten. Der tiefere Grund wird darin zu suchen sein, daß der Geist der Goldelfenbeinbildnerei gewichen war, das aber ist der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabene Wesenheit dem staunenden Blicke offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das nie verwendet wurde, um Menschliches darzustellen. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Dieser Art waren Zeus und Hera, Athene und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber nicht dieser Art waren die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Allgemeinheit, sondern in der Äußerung eines bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mußten sie in der Kunst menschlicher gefaßt werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewußtsein des Volkes lebten, mußte herabsteigen von der Kolossalität zu menschlichen Maßen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verklärter Menschenähnlichkeit erscheinen ließ. Das ist der tiefere Grund, warum in dieser Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerei verdrängte. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft eben so deutlich darin, daß die Marmorsculptur in Attika schon in der Epoche des Phidias eine wesentlich höhere Ausbildung erfahren hat, als bei den außerattischen, besonders den peloponnesischen Künstlern, die wesentlich oder überwiegend Erzgießer waren, so daß auch in dieser Beziehung die jüngere Periode als Fortsetzerin und Vollenderin der von der älteren bezeichneten Richtung erscheint.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Freilich, die eigentlich erhabene Göttergestaltung, das soll und kann nicht geläugnet werden, gehört der vorigen Periode an, aber ein gründliches Mißverständniß ist es, wenn man das Wesen der in unserer Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz oder in milder Anmuth sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin, daß sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfinden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns einander bedingend und beschränkend bestehn, in einer Sonderexistenz, und eben deshalb in höchster Ausbildung vertreten. Daraus aber ergiebt sich, daß die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äußerlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht e i n begeisterter Musiker war der Kitharoede Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und n u r dieser, nicht e i n e frische Jägerin Artemis, sondern d i e J a g d l u s t s e l b s t, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergißt, Eros nicht e i n liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht e i n im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchtert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das ist es eben, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, daß die absolute und bedingungslose Vertretung e i n e r Seite des Daseins sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Wesens erhebt, und daß ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, daß die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mußten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dieses durchschaut und eingesteht, der muß ferner sich überzeugen, daß das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Verschiedenheit von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkamenes beginnt, und daß der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise läßt sich die Verwandtschaft der jüngeren sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklets und der Seinigen bestimmen, auf die jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn nöthig sein wird. Die jüngere wie die ältere Periode hält wesentlich am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äußeren Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von ber-

gender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäß stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäß liegen die Fortschritte der jüngeren Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, daß sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend cultivirt und mit diesem dasjenige der persönlichen Charakteristik verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach absoluter Normalschönheit bei Seite lassen mußte. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngeren sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngeren Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen wurde, so bleibt hier Nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äußerlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluß, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Es ist schon früher hervorgehoben worden, daß Alexander ungleich mehr hemmend als fördernd auf die Kunst einwirkte, dies ist hier mit Wenigem zu belegen. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des städtisch autonomen Gemeinwesens in Monarchieen größeren Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexanders. Da wir nun aber gesehn haben, daß die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, daß sie äußerlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der großen Männer aus dem politischen Machtbewußtsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfing, so werden wir leicht begreifen, daß der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit, zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und der von einem Herrn an den andern überging, oder der in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehnte lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solcher Staat seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, daß Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert

und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren die Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Größte und Herrlichste geschaffen hatte, was die bildende Kunst jemals hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, daß sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern daß sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, daß die Kunst an ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexanders. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muß vielmehr der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. „Ein König, sagt Brunn, macht andere Anforderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn er factisch die Macht eines Königs ausübt." Es ist das Wesen des Königthums, daß es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen; das Königthum will alle geistigen Potenzen des Volks sich dienstbar wissen und fördert sie nur dann, wenn sie sich von ihm die Bahnen bestimmen lassen. Gleicherweise macht das Königthum auch die Kunst dienstbar; es fördert sie, wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt, es läßt sie unbeachtet und unbeschützt, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Und hieraus folgt unmittelbar, ganz abgesehn von der Frage, in wiefern ein Künstlergenius, um Großes zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen. Alexanders und seiner Nachfolger Monarchieen bieten uns für diesen Satz die schlagendsten Belege, unter ihrem Einflusse und ihrem Schutze zieht sich die künstlerische Production der Plastik auf das Porträt und die historische Dartellung zusammen; alle anderen Gebiete liegen brach und verödet, zum mindesten was originale Hervorbringungen anlangt, und namentlich auf dem Gebiete idealer Gegenstände, auf welchem die griechische Kunst ihr Herrlichstes geleistet hatte, finden wir, so viele neue Tempel gebaut, so viele neue Götterbilder verfertigt wurden, überall nur Nachahmung und Nachbildung des Vorhandenen, welches dem Bedürfniß genügte, nirgend aber ein aus sich selbst hervorkeimendes Neue.

Diese Verengung des Kreises künstlerischer Production ist die eine Seite der ungünstigen Einwirkungen des Königthums auf die Kunst; das Streben nach Glanz und Pracht ist die andere; denn Reichthum, Glanz und Pracht sind Forderungen des Königthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äußeren Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, daß ihr die Mittel geboten werden, ihre Schöpfungen auch äußerlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, sondern in der Weise, daß die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äußeren Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexanders selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephaestion zu erinnern, welchen uns

Diodor (17, 114) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexanders selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken gemißbraucht wird, da muß sie nothwendiger Weise äußerlich, oberflächlich werden und zum bloßen Handwerk hinabsinken, das als seine einzige Aufgabe betrachtet, in rascher Massenproduction hervorzubringen was die Sinne blendet. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muß sie auch in denjenigen Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, daß man von allen ihren Productionen zunächst die Imposanz, den Effect der äußeren Erscheinung forderte und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Schwerlich thun wir Lysippos Unrecht, wenn wir das Moment des Effectvollen in dem Charakter seiner Kunst zum Theil aus seiner Stellung zum Königshofe Alexanders ableiten; gleicherweise hangt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinokrates ausspricht, den Berg Athos als eine sitzende Figur auszuarbeiten, mit der damals herrschenden, auf Effect hindrängenden Ansicht von der Kunst zusammen. Dies Streben nach Effect, dies Äußerlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandelung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Größe und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen sehr fühlbaren Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, daß auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar ergreifenden und erschütternden Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schließlich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: die Kunst der beiden Perioden der großen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt und ließ der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äußerem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der früheren Zeit fast alles Größte und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser früheren Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichen Reichthum, daß nicht

sie allein von demselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern daß auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Großes aber die folgende Periode noch hervorbrachte, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen dürfen, dennoch werden wir die Zeit von den Diadochen Alexanders bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst. Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Ätherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist.

Anmerkungen zum vierten Buch.

1) [S. 9.] Z. B. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 395. 396, vielleicht auch das 1840 auf der Akropolis von Athen gefundene b. Ussing, Griech. Reisen u. Studien Taf. 2 abgebildete Relief, über welches indeß Friederichs, Bausteine S. 178. Nr. 300 zu vergleichen ist. Ein Hermes, welcher mit dem eben aus Zeus' Schenkel geborenen Dionysoskinde vor Zeus steht und weit eher als die oben genannten Reliefe auf einen statuarischen Typus zurückführbar ist, befindet sich unter den Reliefen, mit denen das Hyposkenion des großen Dionysostheaters in Athen geschmückt ist.

2) [S. 10.] S. Brunn, über d. s. g. Leukothea in der Glyptothek Sr. M. König Ludwig I. in den Abhandlungen der k. bayr. Akad. v. 1867, vergl. auch dessen neuen Katalog der Glyptothek S. 120. Nr. 96 und die feingefühlte Besprechung der Gruppe bei Friederichs, Bausteine S. 227. Nr. 411. Auf die richtige Deutung waren vor Brunn Stephani, Compte rendu de la comm. imp. d'archéol. de St. Pétersbourg v. 1859 p. 106. 135 und Stark, N. Memorie dell' Inst. p. 254—256 gekommen, aber den Beweis durch das münchener Exemplar der athenischen Münze führte erst Brunn.

3) [S. 10.] Während Friederichs u. A. die münchener Eirene als Originalwerk behandeln, macht Brunn dafür, daß sie Copie und zwar Copie eines Erzwerkes sei, verschiedene Gründe geltend, die mir freilich keineswegs alle haltbar scheinen, von deren einigen aber das Gewicht, ja das wohl ziemlich entscheidende Gewicht füglich nicht verkannt werden kann. Nicht unbedingt für den Charakter der Copie entscheidend sind gewisse Fehler in der Ausführung, indessen mag auf dieselben, die namentlich in der Bildung des Unterleibes und der Hüften (zumal der linken) unverkennbar hervortreten, hiermit hingewiesen sein.

4) [S. 13.] Über Skopas ist besonders das aus mehren einzeln erschienenen Abhandlungen zusammengestellte Buch von L. Urlichs: Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863 und dessen Anzeige von Stark im Philologus XXI. S. 415 ff. zu vergleichen.

5) [S. 13.] Diese Annahme über den Vater des Skopas beruht freilich nur darauf, daß eine ungleich spätere parische Inschrift (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, Corp. Inscr. Gr. II. Nr. 2285b) einen Künstler Aristandros als Sohn eines Skopas nennt, woraus Böckh schloß, daß in dieser Familie, wie vielfach in Griechenland, die Namen wechselten, und daß somit auch der 6—7 Generationen ältere Skopas Sohn eines Aristandros, und zwar des bekannten Erzgießers dieses Namens, gewesen sein kann, um so eher, da das chronologische Verhältniß der Künstler zu einander mit dieser Annahme stimmt. Vergl. Urlichs, Skopas S. 3, Brunns Künstlergeschichte I. S. 319 Note.

6) [S. 13.] Vergl. Urlichs: Skopas S. 39 f., dem übrigens in der Interpunction der Stelle bei Pausanias VIII. 28. 1 und den aus dieser entwickelten Consequenzen nicht beigetreten werden kann. Pausanias spricht sicher von dem Material der Statuen, nicht des Tempels. Jugendlich bildete den Asklepios auch noch Timotheos, ein Genoß des Skopas am Mausoleum, s. Brunns Künstlergeschichte I. S. 383; erhaltene Darstellungen des jugendlichen Heilgottes, die aber nicht auf Skopas zurückgehn können, siehe bei Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst 2. Nr. 775 und 776. Das Relief Arch. Ztg. 1852, Taf. 38. 1, welches Urlichs zur Vergegenwärtigung des Asklepios des Skopas benutzt, kann ich in der von E. Curtius ausgegangenen Erklärung (Zeus, Asklepios, Hygieia) nicht anerkennen, bin vielmehr überzeugt, daß mit Bursian (Allg. Encyclop. I Bd. 82. S. 455 Anm. 81) und Kekulé (Hebe S. 46) in der weiblichen Figur Hebe zu erkennen sei, während mir mit dem Letzteren der Name des

jugendlichen Mannes zweifelhaft, nur nicht zweifelhaft ist, daß in ihm Asklepios nicht zu erkennen sei.

7) [S. 13.] Der Umstand, daß diese Aphrodite das einzige Erzwerk des Skopas ist, und zwar obendrein ein Seitenstück zu einer Aphrodite Urania von Phidias, hat in Verbindung mit dem Datum Ol. 90, welches Plinius für Skopas angiebt, die Annahme eines älteren Künstlers desselben Namens nahe gelegt, siehe Winckelmanns Geschichte der Kunst IX, 2, 25; Brunns Künstlergeschichte I, 319, 325. Mit Recht aber ist diese Annahme von Urlichs a. a. O. S. 5 bestritten, der zugleich darauf hinweist, daß, wenn Skopas des Erzgießers Aristandros Sohn war, er füglich in seiner Jugend als Schüler seines Vaters mit dem Erzguß begonnen haben kann, den er später zu Gunsten der seinem Talente mehr entsprechenden Marmorsculptur aufgab. Wegen der ebenfalls eine Zeit lang für einen doppelten Skopas geltend gemachten Stelle bei Plinius 34. 90 vgl. d. Anm. zu m. Schriftquellen Nr. 2002.

8) [S. 13.] Vergl. die nähere Begründung bei Urlichs a. a. O. S. 48 ff.

9) [S. 14.] Vgl. die Litteratur in der Anm. zu m. Schriftquellen Nr. 1159. Daß Stark mit Recht in der Stelle des Plinius 36. 25 lampteres an die Stelle von campteres oder gar chamaeteras gesetzt hat, kann nicht zweifelhaft sein, möglicherweise nimmt Welcker mit Recht an, daß diese lampteres menschliche, Fackeln oder Feuerbecken haltende Figuren waren, aber zwingend ist das durchaus nicht.

10) [S. 14.] Den Nachweis hiefür liefert feinsinnig und überzeugend Urlichs a. a. O. S. 63—70.

11) [S. 15.] Daß die Statuen eine Gruppe bildeten geht aus Strabons Worten ἡ μὲν Λητὼ . . . ἡ δ' Ὀρτυγία παρέστηκεν hervor, sie standen also nicht, wie Urlichs, Skopas S. 115 annimmt, in verschiedenen Capellen. Schon aus der Gruppirung geht hervor, daß die Münze von Ephesos, in welcher Streber (Abhandl. d. münch. Akad. phil. Cl. I. S. 217) unter Urlichs' bedingter und Starks' (a. a. O. S. 440) unbedingterer Zustimmung die skopasische Ortygia glaubte nachweisen zu können, diese schwerlich darstellt; vgl. außerdem die von Urlichs selbst S. 116 erhobenen Bedenken, denen sich noch andere beigesellen lassen.

12) [S. 15.] Die ersten Zweifel regte Urlichs a. a. O. S. 122 an, obgleich er noch an die Zurückführbarkeit des ludovisischen Ares auf den des Skopas glaubt; viel entschiedener gegen diese Verwandtschaft spricht Stark a. a. O, S. 435 f., dem auch das Verdienst gebührt, auf das traianische Relief hingewiesen zu haben.

13) [S 16.] Vgl. die nähere Begründung bei Stark a. a. O.

14) [S. 16.] S. Urlichs a. a. O. S. 122 f., Stark a. a. O. S. 436.

15) [S. 16.] Urlichs S. 124 f., aber siehe Stark a. a. O. S. 437.

16) [S. 17.] Vgl. Urlichs a. a. O. S. 148 ff., Stark a. a. O. S. 449, Bursian Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 456 und die bei Urlichs angeführte frühere Litteratur.

17) [S. 17.] Urlichs S. 153, der nur in dem Versuch der Reconstruction viel zu sehr in's Einzelne geht, wie dies auch Stark a. a. O. S. 452 hervorgehoben hat; Bursian a. a. O.

18) [S. 17.] Relativ die größte Wahrscheinlichkeit hat noch die von Urlichs S. 147 ausgesprochene, von Stark und Bursian gebilligte Vermuthung, auf welche auch Valentinelli in s. Catalogo dei marmi scolpiti del Museo . . . di Venezia p. 27 gekommen war, daß die Nereide Nr. 49 in Venedig, abgeb. b. Zanetti II. 38, Clarac pl. 746, 1802 auf das Vorbild des Skopas zurückgehe, nur daß man des Maßes und der Arbeit wegen nicht an einen Rest des Originals denken darf. Dagegen kann ich der Vermuthung von Urlichs S. 128 f., daß der münchener Fries mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite (Brunn, Verzeichniß Nr. 115) demselben Tempel wie die skopasische Giebelgruppe angehört habe, und daß, wenn er nicht von Skopas Hand sei, er sich zu diesem ähnlich verhalte, wie der Parthenonfries zu Phidias, nicht beistimmen, obgleich sie Brunns, wenn auch bedingte („entbehrt nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit") Zustimmung gefunden hat, und obgleich auch Jahn (Ber. d. k. sächs. Ges. 1854. S. 193 f.) skopasischen Stil in demselben anerkennt. Einige gute Gründe hat gegen diese Ansicht schon Stark a. a. O. S. 444 f. geltend gemacht.

19) [S. 18.] Über die Giebelgruppen des tegeatischen Athenetempels handeln ausführlich Welcker, Alte Denkmäler I, S. 199 ff. und namentlich Urlichs, Skopas S. 18—39, der aber, hier noch mehr wie bei der Achilleusgruppe, in allzu viele Einzelheiten eingeht und auf über-

aus unsicherer Grundlage eine selbst bis in Maßberechnungen sich versteigende Reconstruction liefert, wie dies großentheils von Stark a. a. O. S. 418 bereits nachgewiesen ist, der mit Recht bemerkt, es sei unerwiesen, daß die Reste des Tempels, deren Maßverhältnisse Urlichs seinem ganz genauen Calcul zum Grunde legt, dem Aleatempel angehören. Daß gleichwohl Urlichs eine Menge feiner und sinnvoller Vermuthungen über Einzelheiten beider Gruppen ausgesprochen hat, soll hiermit keineswegs geläugnet werden. Für den vorderen Giebel hatte ich, Gall. her. Bildwerke I, S. 295 Anm. 7, in einem Relief des capitolinischen Museums, welches Atalante zu Roß darstellt, einen Anhalt zur Reconstruction gefunden zu haben geglaubt; allein dies Relief ist, wie Urlichs S. 23 (vgl. Platner, Beschreib. Roms III, 1, S. 196) mit Recht bemerkt, nicht antik, sondern von der Hand eines vorzüglichen Meisters des 16. Jahrhunderts. Gleichwohl ließe sich zweifeln, ob demselben als Restaurationsmittel der Composition des Skopas hiernach aller Werth abgesprochen werden kann, insofern es eine bekannte Thatsache ist, daß die bedeutendsten Meister der Zeit, aus welcher das Relief stammt, vielfältig in ihren Compositionen Antiken nachgebildet haben, die uns entweder verloren gegangen oder in neuester Zeit erst wieder aufgefunden sind, vergl. z. B. Jahn, Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1849, S. 76 f. Taf. 4 u. 6. Auch jetzt noch scheint mir, daß die Annahme einer berittenen Atalante in der Mitte des Giebels die meisten Schwierigkeiten der Restauration besser beseitigt und ein ungleich künstlerischeres Bild gewährt, als diejenige von Urlichs, welcher Atalante auf einen Felsen stellt, um ihr als Mittelperson des Giebels die nöthige Höhe zu verschaffen. Unannehmbar ist die weitere Vermuthung von Urlichs, daß die Felsenhöhle, aus welcher der kalydonische Eber aufgejagt wurde, in Skopas' Giebelgruppe mit dargestellt war; denn das ist wohl in Reliefen, nicht aber in einer Gruppe kolossaler Figuren erträglich, und wird außerdem durch die Figur des vom Eber im Vorbeirennen niedergeworfenen Ankaeos widerlegt; noch ungleich entschiedener aber bestreite ich die Möglichkeit, daß die Ecken des Giebels anstatt mit liegenden Figuren, „mit Strauchwerk zur Andeutung der Örtlichkeit" angefüllt waren, denn plastisches oder gar statuarisches „Strauchwerk" in einer Giebelgruppe ist unmöglich.

20) [S. 19.] Vgl. für die poetische Grundlage dieser Gruppe Welckers Epischen Cyclus 2, S. 136 ff.

21) [S. 19.] Daß der kämpfende Held auf tegeatischen Münzen eine Nachbildung dieses Telephos sei, wie Jahn, Arch. Aufss. S. 167 (vgl. Taf. 1, 5) vermuthet hatte, scheint mir von Urlichs a. a. O. S. 36 widerlegt zu sein.

22) [S. 19.] O. Müller, Handb. §. 124. 4. Urlichs, Skopas S. 69. Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 456. und eine Reihe Anderer; die Sache galt eben als ausgemacht.

23) [S. 19.] Ich darf dies mit um so größerer Bestimmtheit behaupten, da ich mich in diesem Punkte der (brieflichen) Zustimmung eines Münzkenners wie Jul. Friedlaender erfreue.

24) [S. 20.] Siehe Urlichs, Skopas S. 62. Gewiß richtig ist die Bemerkung, daß das Marmorfigürchen aus Smyrna (Arch. Ztg. 1849. Taf. 1 u. 2, für welches Stark den Namen Thalia (als den einer Bakchantin) vorgeschlagen hat (Niobe u. d. Niobiden S. 297) von erhaltenen Marmorwerken am meisten geeignet ist, uns den Geist der skopasischen Maenade zu vergegenwärtigen, nur daß man nicht an eine Zurückführung auf dies Original denke. Der Vermuthung, die Urlichs in der Note * an die smyrnaeer Statuette knüpft, kann ich mich dagegen durchaus nicht anschließen.

25) [S. 22.] Es kann nämlich doch keinem Zweifel unterliegen, daß die Worte des Pausanias in I. 43. 6 *εἰ δὴ διάφορά ἐστι κατά ταὐτά τοῖς ὀνόμασι καὶ τὰ ἔργα σφίσι* wie ich schon in meinen Schriftquellen zu Nr. 1165 frageweise vorschlug, zu lesen sind *εἴδη διάφορά ἐστι κατὰ ταὐτα τοῖς ὀνόμασι καὶ τοῖς ἔργοις σφίσι* d. h.: ihre Gestalten sind verschieden gemäß ihren Namen und ihren Werken. Oder, will man *τὰ ἔργα* beibehalten, so daß sich die ganze Änderung auf Zusammenziehung der Sylben *εἰ δή* in *εἴδη* beschränkt: ihre Gestalten sind verschieden gemäß ihren Namen wie ihre Werke.

26) [S. 22.] Möglicherweise z. B. die Iynx bei Himeros, der Bogen in Eros', die Fackel in Pothos' Hand.

27) [S. 22.] Vergl. über die eine oder die andere Lesart Urlichs a. a. O. S. 99 f.; Stark

a. a. O. S. 428 ff., dem ich nur in seiner Hinweisung auf die berliner Statuen (Arch. Ztg. 1861. Taf. 145 u. 146) durchaus nicht folgen kann.

28) [S. 24.] Skopas S. 6 ff.

29) [S. 24.] Über die Verwendung von Marmor oder Bronze zur Darstellung verschiedener Kunstwerke, vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 354 und besonders 433 f., auch Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe S. 60 ff., Vischer, Aesthetik III, 2, S. 374 ff.

30) [S. 26.] Über Praxiteles vergl. außer Brunns Künstlergeschichte I, S. 335 ff. das wesentlich gegen Brunn gerichtete Büchlein von K. Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1855, meine Recension desselben in Fleckeisens Jahrbüchern für Philologie Band 71, S. 675 ff., Brunns Antikritik gegen Friederichs im N. Rhein. Mus. XI, S. 161 ff. und meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 4 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856. Urlichs, Observationes de arte Praxitelis, Würzb. 1858 und Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. LXXVII. S. 104 ff., Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 457 ff.

31) [S. 26.] Das hat auch wohl Urlichs, Skopas S. 47 nicht sagen wollen, als er schrieb: „schon für das Material wirkte Skopas Beispiel . . . . Auch Praxiteles ließ vom Erzgusse ab und wetteiferte mit Skopas im Marmor so erfolgreich, daß" u. s. w. Urlichs läßt Skopas Ol. 100. 3 nach Athen kommen, Praxiteles Ol. 101. selbständig zu arbeiten anfangen (nach Fleckeisens Jahrbb. LXIX. S. 382 in Theben), Skopas beherrschender Einfluß auf die jüngeren attischen Künstler muß jedenfalls bald nach seinem Auftreten in Athen stattgefunden haben (s. auch Urlichs a. a. O. 46 „binnen kurzem gruppirte sich eine Reihe jüngerer Künstler um ihn . . . und wahrscheinlich . . . Praxiteles); der Erzwerke des Praxiteles, wie sie Plinius 34. 69 f. aufzählt sind aber zu viele, als daß man sie in wenigen Jugendjahren entstanden denken könnte.

32) [S. 26.] Vgl. Bursian, Allg. Encyclop. a. a. O. S. 457.

33) [S. 27.] Über Friederichs Versuch in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, S. 1 ff. vgl. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXVII. S. 106 f.

34) [S. 27.] Vgl. d. Litteratur über dies Werk in der Anm. zu Nr. 1198 meiner Schriftquellen, wo noch Stephani, Compte rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersb. 1859 p. 81 beizufügen ist. Denselben Gegenstand behandelt das große eleusinische Relief Mon. d. Inst. VI. tav. 45, nur daß dieses sicher nicht nach der Gruppe copirt, sondern als Relief componirt ist. Vgl. die Litteratur b. Friederichs, Bausteine S. 175 und s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1860. S. 163 ff. und 1861. S. 133.

35) [S. 28.] Vgl. die Litteratur über dies Werk in der Anm. zu Nr. 1203 meiner Schriftquellen.

36) [S. 28.] Über die Bedeutung der Paregoros und über das gegenseitige Verhältniß beider Werke Vermuthungen bei Urlichs, Skopas S. 89 f.

37) [S. 28.] Millingen Ancient uned. Mon. I. 16. (Denkm. d. a. Kunst I. 213.), Mon. d. Inst. VI. 42. Vgl. zur Litteratur die Anmerkung zu Nr. 1199 meiner Schriftquellen.

38) [S. 28.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1204 meiner Schriftquellen.

39) [S. 29.] Z. B. von Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 457 Note 91.

40) [S. 29.] Wenn Friederichs in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856. Nr. 1 versuchte, die ludovisische Büste auf diese Hera, allerdings ohne jeglichen positiven Grund zurückzuführen, so ist er selbst in seinen „Bausteinen" von dieser Ansicht zurückgetreten.

41) [S. 29.] Abgeb. Mus. Capitol. 4, 7 ff., Gal. myth. 3, 16, Müller-Wieselers Denkmäler d. a. Kunst 2. Nr. 804 und sonst. Die Gründe, nach denen ich glaube, daß es sich um eine Einzelstatue, nicht eine Gruppe von Praxiteles handele, habe ich den Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1866. S. 234 f. dargelegt.

42) [S. 29.] Bei Friederichs, Praxiteles S. 103 f.

43) [S. 29.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1220 meiner Schriftquellen.

44) [S. 30.] Vergl. besonders Welcker, Alte Denkmäler I, S. 406 und siehe die Anmerkung zu Nr. 1218 meiner Schriftquellen.

45) [S. 30.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1224 meiner Schriftquellen.

46) [S. 30.] Über Praxiteles' Erosstatuen vergl. besonders Stark in d. Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 155 f., woselbst in Note 1 die ältere Litteratur angeführt ist.

47) [S. 31.] Daß diese Erzstatuen des Praxiteles nicht mit den marmornen Thespiaden eines unbekannten Künstlers zu identificiren seien, die nach Plin. XXXVI. 39 ebenfalls vor dem Tempel der Felicitas standen, hat Jahn im N. Rhein Mus. IX. S. 318. in der Note doch wohl mit Recht behauptet.

48) [S. 41.] Vergl. Urlichs, Skopas S 46 f.

49) [S. 33.] Die zur Vergegenwärtigung der knidischen Aphrodite zu benutzenden Schriftstellen der Alten sind in meinen Schriftquellen Nr. 1227—1245 gesammelt.

50) [S. 33.] Das im Texte abgebildete Exemplar ist eine zu Ehren der Plautilla geschlagene Schaumünze, ein Umstand, der für die Authentie der Darstellung in's Gewicht fällt. Diese Authentie in der Wiedergabe der Statue durch das Münzbild ist so wichtig, daß man sie durch Nichts anfechten lassen darf. Feuerbach macht, Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 124. gegen die Treue der Nachbildung geltend, „daß, wie die Alten behaupteten, die knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen mußte (?), konnte gewiß nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein (lies: erscheinen), ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue ganz." Zunächst dürfte hierüber dem bloßen Münztypus gegenüber sehr schwer abzusprechen sein, und jedenfalls würde das Gewand nur von einem einzigen ganz bestimmten Punkte aus gesehn die Statue verdecken, ein Schritt zur Rechten oder zur Linken mußte genügen, um auch die Profilansicht der rechten Seite ungestört zu genießen. Ferner aber ist es eine große Frage; ob Plinius' Worte „nec minor ex quacunque parte admiratio est" so verstanden werden dürfen, wie sie Feuerbach verstehn will (a. a. O. und S. 123), „daß die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war und gleich schöne Profilansichten darbot." Was wir bei Lukian Amores 13 u. 14 lesen, dürfte zeigen, das Plinius' Worte wesentlich bedeuten: die Statue wird in ihrer hinteren Ansicht eben so sehr bewundert wie in der vorderen. Und wenn F. meint, das Gewand habe als Stütze dienen müssen, so schreibt er es ja eben der Marmorstatue zu, da auf der Münze ein stützender Zusatz natürlich nicht nöthig war, beweist also für die Treue der Münze, gegen die er beweisen möchte. — Einen anderen Einwand erhebt Friederichs, Praxiteles S. 40, freilich in einem Athem, mit dem er die Worte spricht: „so lange ist es gewiß, daß die auf der knidischen Münze erscheinende Aphrodite ein Abbild der praxitelischen ist." Gleich darauf wendet er mit Berufung auf Visconti ein, dies könne doch nicht der Fall sein, weil die Münze den Kopf im Profil zeige, „die knidische Statue aber war ein Tempelbild, und dieses mußte das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen." Aber grade diese Wendung des Kopfes, in der der größte Theil des Naiven und Unbewußten in der Stellung der Göttin liegt, welches keine statuarische Nachbildung gewahrt hat, grade diese Wendung muß als die echte Erfindung des Praxiteles festgehalten werden und kann es, wenn man nur beachtet, daß die knidische Aphrodite kein Tempelbild im strengen Sinne, kein Cultusbild war. Das gesteht Friederichs selbst zu S. 33. Höchstens aber vom Cultusbilde konnte man verlangen, was Friederichs verlangt; Praxiteles' Statue war eine durchaus freie Composition, welche die Knidier nicht etwa in einen bestehenden Tempel setzten, sondern für welche sie ein eigenes, natürlich tempelartiges, Aufbewahrungslocal erbauten, denn daß eine „aedicula quae tota aperitur ut conspici possit undique effigies" oder, wie Lukian wohl genauer sagt, ein „ἀμφίθυρος νεώς" kein Tempel nach dem Cultbegriffe sein könne, muß Jeder zugeben, der das Wesen eines ναός kennt.

51) [S. 34.] Vgl. was über das Exemplar aus dem Palaste Braschi in München nicht nur Friederichs, Praxiteles S. 41. sondern Brunn in s. Katalog der Glyptothek unter Nr. 131 sagt: „und auch der feuchte Blick, wie er der liebedürftigen Natur der Göttin zukommt, ist dennoch durchaus frei von jeder Lüsternheit und Coquetterie."

52) [S. 35.] S. Müller, Handb. 127. Anm. 4 und Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften v. 1860 S. 52.

53) [S. 35.] Dies gilt auch von der vaticanischen, die bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst I. Nr. 146 c. abgebildet ist, obwohl diese in der Haltung des rechten Armes mit dem Original genauer übereinstimmt als die münchener Statue; auch sie zeigt eine andere Wendung des Kopfes und hebt damit grade das auf, wodurch die praxitelische Aphrodite unbewußt und

selbstvergessen erscheint, während zugleich, vermöge der veränderten Haltung des Kopfes, die Motivirung der Nacktheit durch das Bad eine oberflächliche und äußerliche geworden ist.

54) [S. 35.] S. die Stellen der Alten in m. Schriftquellen Nr. 1249—1264 und vgl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 162 ff., woselbst S. 155. Note 1 auch die ältere Litteratur verzeichnet ist.

55) [S. 36.] Abgeb. Mus. Pio-Clem. I. 12, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 144, durch Abgüsse überall verbreitet.

56) [S. 36.] Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bidw. S. 90. Nr. 295, abgeb. Mus. Borbon. VI. tav. 25, Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 630. Über die bei Gerhard u. Panofka nicht genau, bei Clarac pl. 649. Nr. 1437 dagegen fast ganz richtig angegebenen Ergänzungen aus meinen Beobachtungen Folgendes. Der Kopf mit ergänzter Nase ist unzweifelhaft alt auch zu der Statue gehörig (bei Clarac: rapportée), und deswegen von anderer Farbe, weil der Körper überarbeitet und verglättet ist. Die Beine sind nicht von demselben, sondern von anderem Marmor, und eben so wenig sind die Arme, von denen es a. a. O. heißt, kein Finger an ihnen sei beschädigt, alt oder von demselben Marmor; eine graue Ader im rechten Arm, dergleichen sich an dem ganzen Werke nicht wiederfindet, spricht entscheidend für die moderne Ergänzung, auf der auch die Unverletztheit der Finger beruht.

57) [S. 36.] Abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III. 10. 5., Clarac M. d. sc. pl. 266. Nr. 1499, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 688.

58) [S. 36.] Dies ist mit einer den hier in Rede stehenden Erosfiguren entsprechenden Gestalt im Vatican (Galeria dei candelabri Nr. 203), abgeb. in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 93. 2 geschehn, der eine Fackel in die Rechte gegeben ist, welche sie auf einen kleinen Altar senkt, welcher an die Stelle der Psyche in der Gruppe im Louvre getreten ist. Danach wird diese Figur wohl als Todesgenius zu fassen sein; warum ich aber Friederichs, Bausteine S. 268 durchaus nicht beistimmen kann, wenn er hiernach die ganze Reihe der hier behandelten Figuren, namentlich aber den Torso von Centocelle als Todesgenius bestimmen will, ist ohne Weiteres aus dem Texte klar. Fr.'s Behauptung aber, es sei „nicht Liebesmelancholie, sondern Trauer, tiefe Trauer", welche das Antlitz des vaticanischen Eros ausdrücke, ist so augenscheinlich verkehrt, daß dagegen ebenfalls alle Polemik überflüssig wird.

59) [S. 36.] Abgeb. in den Anc. Marbles in the brit. Mus. IX. 2. 3, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 145. Vgl. Friederichs, Bausteine S. 267. Nr. 447.

60) [S. 36.] Siehe Stark a. a. O. S. 156 ff. Die antiken Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 1263 f.

61) [S. 37.] Siehe Stark a. a. O. S. 167 f.

62) [S. 38.] Vgl. die nackte Aphrodite im westlichen Parthenongiebel und den Eros am Bathron des olymp. Zeus, Aphrodite empfangend, und im Parthenonfriese (Bd. I. S. 305) und s. Urlichs, Skopas S. 90, Stark Philol. XXI. S. 444. Jahn, Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1854. S. 247 f.

63) [S. 38.] Vgl. außer Welckers Aufsatz (Note 44), Feuerbach, Vatican. Apollo S. 226 Note (198 ff. der neuen Ausgabe) und Geschichte der Plastik 2, S. 131 f. Stephani in Compte rendu de la commiss. imp. d'archéol. de St. Pétersb. p. l'année 1862 p. 166 ff. und besonders Friederichs, Bausteine S. 264 f. der mir durchaus das Richtige zu treffen scheint.

64) [S. 40.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. II. 41. 1., Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 345. Den Kunstcharakter des Skopas erkennt in diesem aus Kleinasien stammenden Monumente Urlichs, Skopas S. 161.

65) [S. 41.] Versucht ist dieses von Mehren, so von Visconti, Mus. Pio-Clem. 2, p. 215 ff., Welcker, Katal. des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., S. 25, E. Braun, griech. Götterlehre S. 493 u. A., vgl. Friederichs, Praxiteles S. 18.

66) [S. 43.] Abgeb. Mus. Capitolin. III. tab. 6, Clarac pl. 423, 749. Die Patera in der Rechten ist willkürliche Ergänzung, Ähren, welche sie gleichsam darbietet, sind ungleich wahrscheinlicher anzunehmen; diese sind denn auch einem ungleich größeren aber weniger vorzüglichen Exemplar in der Rotunde des Vaticans, (abgeb. Mus. Pio-Clem. II. 27, Clarac pl. 427, 764) von dem Ergänzer in die Hand gegeben, nicht minder einem zweiten vaticanischen Exem-

plar (M. P.-Cl. III. 20, Clar. 427, 757.). Auf mehre andere Exemplare und die Bedeutung des ganzen Typus muß an einem andern Orte zurückgekommen werden.

67) [S. 43.] Unter diesen nimmt den ersten Rang ein pompejanisches Wandgemälde aus der casa del questore ein, abgeb. in Zahns Wandgemälden 2, Taf. 48, Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 90 u. sonst.

68) [S. 43.] Das vollständigste wenn auch durch neue Funde zu ergänzende Verzeichniß der Reliefe mit den Darstellungen des Raubes der Persephone ist in Welckers Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 1, S. 25—65 u. S. 193 ff. gegeben; vergl. Müllers Handbuch §. 358, 1.

69) [S. 44.] Über das Verhältniß dieser Statue zu dem Diadumenos des Phidias (I. S. 233) und demjenigen des Polyklet (I. S. 344) macht Stark, Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 171 gute Bemerkungen.

70) [S. 51.] Über die Niobegruppe ist jetzt auf das Buch von Stark, Niobe und die Niobiden, Lpz. 1863 zu verweisen, in welchem auch die ganze frühere Litteratur höchst sorgfältig verzeichnet ist. Vgl. neuestens auch Jahns populäre Aufsätze: Aus der Alterthumswissenschaft S. 190 ff.

71) [S. 51.] Vgl. Stark a. a. O. S. 332. Auch neuestens noch neigt mehr als Einer eher dem Skopas als dem Praxiteles zu, so Urlichs, Skopas z. B. S. 157 f. Bursian Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 160 u. A.

72) [S. 52.] Es sei mir erlaubt, hier ein Wort der Rechtfertigung oder Entschuldigung über die Anordnung der Figuren auf meiner Tafel (Fig. 82) zu sagen. Nach dem neuesten Stande der Frage über die Aufstellung wäre vielleicht eine Trennung in eine Mehrzahl von Figuren, welche keiner Aufstellungsart praejudicirt, am gerathensten gewesen; allein die Tafel war aus der ersten Auflage vorhanden und hätte ohne große Schwierigkeit und ohne beim Gebrauche unbequem zu werden, sich nicht wohl umändern lassen, so daß ich mich begnügen mußte, die von Stark a. a. O. S. 299 f. mit Sicherheit als Niobide nachgewiesene Figur l. einschieben zu lassen. Die Gruppe des Bruders mit der Schwester c. d. von der in Florenz nur der Bruder vorhanden ist, ist nach Maßgabe des vaticanischen Fragmentes (Stark S. 305 f.) ergänzt, weil ich mit Friederichs, Bausteine S. 233 f. der Überzeugung bin, daß die ursprüngliche Composition so gewesen und auch in dem florentiner Exemplar wiederholt gewesen ist. Anders verhält es sich mit der Gruppe des Paedagogen und des jüngsten Sohnes i. k. Im florentiner Exemplar stehn beide Figuren getrennt, und ähnlich scheint es mit anderen Wiederholungen gewesen zu sein, während die in Soissons gefundene Gruppe beide Personen verbindet. Auch hier nehme ich mit Friederichs a. a. O. S. 235 an, daß dies ohne Zweifel das Ursprüngliche gewesen ist. Die Reihenfolge der Figuren in der Tafel entspricht nicht der übrigens ganz unverbindlichen Aufstellung in Florenz und umfaßt eine Figur mehr als die zusammen gefundene Gruppe (den Sohn a)', während alle Figuren, von deren Zugehörigkeit ich mich auch nach den neuesten Erörterungen nicht habe überzeugen können, weggelassen sind. Die aufgenommenen Figuren sind so gestellt, wie sie nach relativer Wahrscheinlichkeit gestanden haben, und die Lücken sind angedeutet.

73) [S. 52.] So rechnet Stark S 272 ff. die bei Müller als Fig. 142 B d. gezeichnete weibliche Statue als Trophos mit zur Composition, während ich mit Friederichs, Bausteine S. 238 über deren Nichtzugehörigkeit durchaus einverstanden bin; andererseits möchte dieser a. a. O. S. 239 f. eine jetzt in Florenz mit eingereihte, aber wie es scheint nicht mit den übrigen Figuren gefundene weibliche Statue (Clarac 583, 1259) einreihen, deren Bezeichnung als Melpomene zweifelhaft sein mag, über deren Nichtzugehörigkeit aber ich Starks (S. 280 ff.) Ansichten theile. Friederichs' Annahme, daß die erstere dieser Figuren eine Niobe aus einer anderen Gruppe sei, ist sehr wahrscheinlich; zu fragen wäre, ob nicht der Knick in ihrem Obergewand an der linken Seite anstatt von ihrer eigenen Hand von derjenigen eines zu ihr geflüchteten Kindes herrührt?

74) [S. 52.] Über die Nichtzugehörigkeit dieser Figur zu irgend einer Niobidengruppe s. meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1863. S. 1 ff. In meiner hier ausgesprochenen Überzeugung kann es mich natürlich nicht erschüttern, weder daß Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 460. N. 5 die entscheidende Bedeutung der Gewandlosigkeit

verkennt, noch daß Friederichs, Bausteine S. 246 das von mir lange widerlegte Argument wiederholt, die Figur sei für den von mir erkannten Troilos nicht jugendlich genug. Wohl aber kommt mir die von Brunn im Katalog der Glypthothek zu Nr. 142. gemachte feine und richtige Bemerkung über den Gesichtspunkt, aus dem diese Statue allein betrachtet werden will, sehr wesentlich zu gute. Denn daß sie von der Seite, von der sie sich abwendet, betrachtet nicht weder in der Niobegruppe noch für sich allein gestanden haben kann, sondern ein Gegenüber erfordert (Achill nach meiner Ansicht), welches der Beschauer in der Vorderansicht hat, muß einleuchten. Eine ganz neue Deutung der Figur trägt E. Curtius in der archaeol. Ztg. N. F. I. S. 42 ff. vor, indem er den vom Zeusadler angegriffenen Ganymedes erkennen möchte, zu dem man sich den über dem Ganymedes schwebenden Adler hinzuzudenken habe. Es dürfte nicht grade schwer sein, gegen diese Erklärung und gegen die Annahme solcher durch die Phantasie zu ergänzenden Gruppen überhaupt die gewichtigsten Bedenken zu erheben, jedoch wird dies kaum nöthig sein, da bereits durch Brunn, Arch. Ztg. N. F. II. S. 17 ff. das ganze Fundament, auf welchem Curtius' Hypothese ruht, nämlich die Erklärung einer ehemals giustinianischen Statue (abgeb. Arch. Ztg. N. F. I. Taf. 6.) als Ganymedes zerstört worden ist.

75) [S. 53.] Von Wagner im tübinger Kunstblatt, widerlegt von Welcker Alte Denkmäler I. S. 259 ff.

76) [S. 54.] Vgl. die scharfe aber in der Hauptsache gewiß zutreffende Kritik des Stark'schen Aufstellungsvorschlags von B. Meyer in den wiener Recensionen u. Mittheilungen üb. bild. Kunst 1865. Nr. 6, 8, 9., 11., 13. und Friederichs, Bausteine S. 240.

77) [S. 54.] An halbkreisförmige Aufstellung dachten Wagner und Thiersch sowie H. Meyer und Levezow (Familie des Lykomedes S. 32); die Unmöglichkeit einer solchen erweist Welcker a. a. O. S. 259 ff.

78) [S. 54.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 81 ff.

79) [S. 54.] Diese Annahme hatte ich aufgestellt und zu vertheidigen gesucht in Fleckeisens Jahrbb. LXXI. S. 696.

80) [S. 54.] Von Friederichs, Bausteine S. 242.

81) [S. 54.] Vgl. Stark S. 314 ff.

82) [S. 55.] Daß der Ausdruck „in templo" im Gegensatze von „in aede" oder „in delubro" bei Plinius die weitere und ursprünglichere Bedeutung des ganzen heiligen Bezirkes nicht blos haben könne, sondern in der That wahrscheinlich habe, hat Stark S. 130 dargethan.

83) [S. 55.] Daß die Niobiden in allen Wiederholungen wesentlich für die Betrachtung von einer Seite berechnet sind, bemerkt mit Recht Stark S. 318 f., der daraus den Schluß zieht, „die Niobiden sind wesentlich als neben einander in einer Längenaufstellung und mit einem architektonischen Hintergrund gebildet", während „die Bildung des liegenden Niobiden durchaus einer Aufstellung in bedeutender Höhe widerspricht."

84) [S. 56.] Vgl. noch Thiersch, Epochen Not. S. 315 f., Welcker, Alte Denkm. S. 255 ff., dessen Gründe auch allgemeine Billigung gefunden haben, wenigstens hat außer bedingtermaßen Friederichs, Bausteine S. 244 kein Schriftsteller über die Gruppe nach Welcker daran gedacht, die Götter mit in die Darstellung zu ziehn. Die von Friederichs hingestellte Möglichkeit der Anwesenheit der Götter, von der er selbst sagt, man brauche sie nicht zum Verständniß der Gruppe, scheint mir so lange ziemlich unfruchtbar, bis, ich will nicht sagen das passende Götterpaar unter den erhaltenen Monumenten nachgewiesen, aber wenigstens angegeben ist, wie wir uns dasselbe zu denken haben, damit es mit den Niobiden zusammengehe und ihnen gegenüber erträglich erscheine.

85) [S. 57.] So faßt die Stellung des Sohnes n. auch Friederichs, a. a. O. S. 236, anders Stark, S. 251.

86) [S. 57.] Will man dies Wort beibehalten, so findet es seine richtige Anwendung auf Demeter, die um Kora trauert; das ist die wirkliche „schmerzenreiche Mutter", die dies ganz und Nichts als dies ist.

87) [S. 59.] Der Ausdruck des Kopfes der Niobe ist sehr verschieden aufgefaßt und beurteilt worden, siehe Welcker a. a. O. S. 289 f., aber von allen Schriftstellern, die Welcker

anführt, evident verkehrt. In neuerer Zeit hat Welckers Auffassung, die auch ich zu motiviren suche, allgemeine (ausgesprochene oder stillschweigende) Zustimmung erfahren.

88) [S. 59.] Vgl. Stark S. 265 und die von diesem angeführten Besprechungen von Welcker und E. Braun; auch Friederichs, Bausteine S. 232 f.

89) [S. 61.] Siehe Plinius 34, 92, wo nicht weniger als sechsundzwanzig Künstler genannt werden, die „athletas et armatos et venatores sacrificantesque" gebildet haben.

90) [S. 62.] Vergl. die in der Anm. zu Nr. 1311 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur. Die wesentlichste Schwierigkeit im Verständniß dieses Werkes oder in der Feststellung der Lesart bei Plinius macht die Herbeiziehung der Stelle des Martial IX. 50. 5; denn das hier stehende Langōna kann mit mangōnem bei Plinius nicht verbunden werden, so daß das Letztere zu ändern wäre. Da dies aber sehr bedenklich und die Bezugnahme Martials auf eben dieses Werk des Leochares nicht erwiesen ist, so dürfte es gerathen sein, von demselben abzusehn. Ob bei Plinius, wie Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 461. N. 7, will mangonem et puerum oder etwa mangonem puerumque zu lesen sei, mag dahinstehn.

91) [S. 62.] Vgl. O. Jahn, Nuove Memorie dell' Inst. p. 21 sq. und Taf. I. Nr. 12.

92) [S. 63.] S. O. Jahn a. a. O. S. 23.

93) [S. 63.] S. m. Schriftquellen Nr. 1306 mit der Anmerkung.

94) [S. 63.] Archaeologische Beiträge S. 19 ff. Vgl. neuerdings Helbig, Ann. d. Inst. 1867. p. 326 sqq.

95) [S. 63.] Abgebildet bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 407, Nr. 702.

96) [S. 63.] Vergl. Stuart, Antiquities of Athens Vol. 3, chapt. 9, pl. 11, und Müllers Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 50 und Nr. 51.

97) [S. 67.] Vergl. Müllers Handb. §. 158 und 408, 2.

98) [S. 67.] Künstlergeschichte I, S. 334 f.

99) [S. 68.] Vergl. die in der Anmerkung zu Nr. 1177 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

100) [S. 68.] Vgl. Urlichs, Skopas S. 171 f.

101) [S. 68.] Wiederholt ist diese Beschreibung in Urlichs' Skopas S. 202 ff. und beigefügt ist ihr diejenige der von Newton gefundenen Platten.

102) [S. 68.] So von Leopold Schmidt in der Archaeol. Ztg. 1849. Anz. S. 115 und von mir in der ersten Auflage dieses Buches.

103) [S. 68.] A history of discoveries at Halicarnassus Cnidus and Branchidae. By C. T. Newton, assisted by R. S. Pullan. Lond. 1862. (Part I. mit dem Atlas u. d. T. Discoveries u. s. w. Vol. I. 97 Tafeln. Vgl. Urlichs, Skopas S. 172. Note **.

104) [69.] Pullans und Fergussons Restaurationen sind auf zwei Tafeln in Urlichs' Skopas wiederholt, eine ältere von Cockerell in der Archaeol. Ztg. v. 1847. Taf. 12. Die neueste ist die von Chr. Petersen in seiner Schrift über das Maussoleum. Hamburg 1866.

105) [S. 69.] Plinius sagt von den Künstlern: „caelavere Mausoleum" und: „ab oriente caelavit Scopas" u. s. w. Während man diesen Ausdruck früher auf Reliefbildnerei bezog, sucht Stark im Philol. XXI. S. 460 ff. ausführlich darzuthun, caelare bedeute „fein ausarbeiten." Mag man darüber denken wie man will, es liegt in der Natur der Sache, daß die Thätigkeit der vier Meister nicht auf die Reliefornamente beschränkt gewesen sein kann.

106) [S. 69.] Lübke (Geschichte der Plastik S. 180 ff.), v. Lützow (bei Urlichs, Skopas S. 198), Stark (Philologus XXI. S. 456 ff.).

107) [S. 69.] Vergl. auch Urlichs, Skopas S. 189. „Von jenen (den plast. Monumenten) sind die einzigen, über deren ursprüngliche Aufstellung mit Sicherheit gesprochen werden kann, die Reste der Quadriga" u. s. w.

108) [S. 73.] Zu den Reliefen vgl. außer den früher genannten Schriften noch Friederichs, Bausteine S. 273 ff. Seine Beurteilung ist ziemlich farblos.

109) [S. 75.] In Betreff ihrer von Urlichs S. 200. Note * bestrittenen Zugehörigkeit zu diesem Friese s. Friederichs a. a. O. S. 276 in der Anmerkung.

110) [S. 76.] Vgl. v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets. Wien 1866. S. 41 f., wo auch die Abbildungen angeführt sind. In Betreff des diesem Sarkophag anzuweisenden Datums wird die Ansicht der Herren v. Sacken u. Kenner,

welche ihn in Phidias' Zeit setzen, schon durch seine Abhängigkeit von den Maussoleumsculpturen widerlegt; wenn ihn aber Urlichs, Skopas S. 213, in Übereinstimmung mit Steiner, der Amazonenmythus in der antiken Plastik S. 112, und zwar „gewiß" in die Diadochenzeit ansetzt, so muß ich mich dagegen mit Friederichs, Bausteine S. 481 einverstanden erklären, wenn dieser bemerkt: „es ist weder von diesem noch von irgend einem andern der bis jetzt bekannten Sarkophage mit Sicherheit nachzuweisen, daß sie der Blüthezeit der griech. Kunst auch nur nahe stehn."

111) [S. 77.] S. Anm. zu Nr. 1333 meiner Schriftquellen. Wenn Roß diese Inschrift auf die Statuen des Lykurgos und seiner Söhne beziehn will, so dürfte dem die runde Gestalt der nur 0,58 m. im Durchmesser haltenden Basis, auf welcher die Inschrift steht, entgegenstehn; Bergks Ergänzung dieser letzteren ist daher die wahrscheinlichere.

112) [S. 77.] S. m. Schriftquellen Nr. 1337 f. mit der Anmerkung.

113) [S. 78.] Alte Denkmäler I, S. 317 ff.

114) [S. 78.] Siehe die Nachweise in Müllers Handb. §. 385, 4 und 392, 2.

115) [S. 79.] Vergl. das Verzeichniß der attischen und in Attika hauptsächlich thätigen Künstler, in meinen Schriftquellen S. 257—264 und die Liste der nachweislich oder wahrscheinlich dieser Periode angehörigen attischen Porträtstatuen das. S. 265—272.

116) [S. 80.] Den Combinationen des „epistates exercens athletas" mit dem „Achilles nobilis" des Silanion und wiederum dieser Statue mit dem s. g. Achill Borghese im Louvre, die Urlichs in dem Anhange des bonner Winckelmannsfestprogramms v. 1867 „über die Gruppe des Pasquino" S. 40 versucht hat, kann ich mich in keinem Punkte anschließen.

117) [S. 80.] Vgl. außer E. Braun Ann. XI. p. 213 sq. O. Jahn, Abhandll. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Cl. III. S. 719.

118) [S. 80.] Vergl. die in der Anm. zu Nr. 1350 meiner Schriftquellen angeführten Schriften.

119 [S. 80.] Über die Kunsturtheile bei Plinius, Berichte der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1850, S. 118.

120) [S. 80.] Künstlergeschichte I. S. 396.

121) [S. 80.] Vgl. auch O. Jahn, Abhh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Cl. III. S. 717. und über erhaltene Sapphoköpfe Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. Nachtrag S. 9. Nr. 183 b.

122) [S. 81.] Die Zurückführung des s. g. Achill Borghese auf das Vorbild Silanions ist um so bedenklicher, je bessere Argumente dafür sprechen, daß diese Statue (und ihre Wiederholungen) wahrscheinlich richtiger Ares zu benennen sein wird, und je näher ihre, auch von Conze in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 9. hervorgehobene Verwandtschaft mit den Doryphorosstatuen (s. Bd. I. S. 344.) ist. Dieser Verwandtschaft' gemäß wird sich die kunstgeschichtliche Stellung des Achilleus-Arès nur im Zusammenhange mit jenen Statuen fixiren lassen, wozu es indessen gegenwärtig noch nicht an der Zeit ist. Über den münchener Kopf vgl. Brunn, Katal. der Glyptothek S. 111 f. Nr. 91.

123) [S. 81.] Vgl. Urlichs, Observationes de arte Praxitelis p. 14.

124) [S. 82.] Vgl. die in der Anm. zu Nr. 1365—1368 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

125) [S. 83.] Über Aristeides vergl. Brunns Künstlergeschichte II. S. 171 ff.

126) [S. 83.] Vgl. für Paris Jugendgeschichte Welckers Epischen Cyclus II. S. 90 f.

127) [S. 84.] Ganz abzusehn von der ungeheuerlichen und lächerlichen Reconstruction des Demos von Parrhasios durch Quatremère-de-Quincy, Monumens et ouvrages de l'art restitués verweise ich auf das, was Brunn, Künstlergeschichte II, S. 109 f. auseinandersetzt, um die Angabe des Plinius annehmbar zu machen.

128) [S. 85.] Siehe Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 14, und Curtius, Peloponnes I, S. 154 f., aber vgl. Stark, Philol. XXI. S. 418.

129) [S. 85.] Abgebildet in Stuarts Antiquities of Athens Vol. I, chapt. 4, pl. 10—26 auch in Guhl und Caspars Denkmälern der Kunst, 2. Abtheilung B, Tafel 4, Nr. 2. Vgl. neuestens v. Lützow in der Zeitschr. für d. bildende Kunst (Lpz. Seemann) 1868. Hft. 10 u. 11.

130) [S. 87.] Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 144 f.

131) [S. 89.] Abgeb. b. Stuart and Revett., Antiquities of Athens Vol. II. ch. IV. pl. 3. wiederholt in Guhl u. Caspars Atlas „Denkmäler der Kunst" II. Taf. 4. Nr. 5.

132) [S. 89.] Kugler, Handb. der Kunstgeschichte S. 185.

133) [S. 89.] Abgeb. in den Ancient Marbles in the brit. Mus. Vol. IX. pl. 1., woselbst im Texte die früheren Abbildungen (bei Wheler und Stuart) näher angeführt sind; wiederholt fast unerkennbar klein in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 362.

134) [S. 91.] Über die kritischen Versuche, Sinn in den Wortlaut des Petronius zu bringen s. d. Anm. zu Nr. 1450 meiner Schriftquellen.

135) [S. 92.] Von der Aufstellung des Zeuskolosses sagt Plinius 34, 40: „mirum in eo, quod manu, ut ferunt, mobilis — ea ratio libramenti est — nullis convellatur procellis" cet. Ob es je gelingen wird, den Sinn dieser Worte ganz aufzuklären, weiß ich nicht; in wunderlicher Weise aber mißversteht sie Feuerbach, Geschichte der Plastik II, S. 154: „seltsam aber lautet ein Bericht des Plinius, daß der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm sie niederreißen könne."

136) [S. 92.] Vergl. d. Anm. zu Nr. 1460 meiner Schriftquellen.

137) [S. 93.] Vergl. z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kunst I, Nr. 156, Handbuch §. 129, 2.

138) [S. 93.] Vergl. z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kuns I, Nr. 157, Handbuch a. a. O. 2c.

139) [S. 94.] a) Abgebildet u. a. bei Clarac, Musée des sculptures pl. 785, Nr. 1977, und pl. 792, Nr. 1977 a. — b) Clarac a. a. O. pl. 797, Nr. 2006. — c) Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2000. — d) Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2010. — e) Die pompejanische Gruppe, in der Herakles jugendlich ist, in Zahns Gemälden und Ornamenten aus Pompeji II, Taf. 50, bei Clarac a. a. O. pl. 794, Nr. 2006 a, die ehemals Campana'sche mit bärtigem Herakles in den Mon. dell' Inst. IV, pl. 8. — f) Die englische Gruppe bei Clarac a. a. O. pl. 804, Nr. 2015 a, die florentiner daselbst pl. 802, Mr. 2016. — g) Clarac a. a. O. pl. 787, Nr. 2005.

140) [S. 94.] Siehe Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 171 ff.

141) [S. 94.] S. Heuzé, l'Acarnanie et le Mont Olympe pl. XI. Bursian, N. Rhein. Mus. XVI. S. 438.

142) [S. 94.] Eine Gruppe, die Herakles' Kampf gegen Diomedes von Thrakien darstellt, befindet sich im Vatican, abgeb. bei Clarac pl. 797, Nr. 2001, allein sie entspricht der oben angeführten des Kampfes mit Geryon so sehr, daß ich sie eher für eine Nachbildung dieser mit verändertem Gegenstande als für deren ursprüngliches Gegenstück halten möchte.

143) [S. 95.] Brunn, Künstlergesch. I. S. 364 bezweifelt, daß Lysippos auch die Sieben Weisen dargestellt habe, ich glaube aber, daß man dies nach dem Epigramm des Agathias (Anthol. Gr. IV. 16. 35, SQ. Nr. 1495) dennoch wird annehmen müssen; denn wenn Lysippos in demselben gelobt wird (*εὖγε ποιῶν*), weil er den Fabeldichter v o r (nicht ü b e r, wie Brunn übersetzt) die Sieben Weisen g e s t e l l t h a b e (*στήσαο . . . ἑπτὰ σοφῶν ἔμπροσθεν*), so kann das durchaus nur räumlich und thatsächlich, nicht aber von einem ethischen Vorziehn oder Voranstellen verstanden werden. Es setzt also Statuen der Sieben Weisen voraus, und daß diese von unbekannter anderer Hand gewesen seien, ist sehr unwahrscheinlich.

144) [S. 95.] Geschichte der Plastik II, S. 162.

145) [S. 96.] Vgl. die Litteratur über die Büste b. Friederichs, Bausteine S. 308.

146) [S. 97.] Dies geschieht noch immer, so wie bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 438, so auch bei Wieseler in der neuen Ausgabe der O. Müller'schen Denkm. d. a. Kunst I. zu Nr. 160 und bei Friederichs, Bausteine S. 412.

147) [S. 97.] Geschichte der Plastik II, S. 165.

148) [S. 97.] Vgl. meine kunstarchaeolog. Vorlesungen S. 137.

149) [S. 101.] Es ist angemessen hier daran zu erinnern, daß bedeutende Kenner den neuerdings von Brunn in s. Katal. der Glyptoth. unter Nr. 95 gegenständlich und kunstgeschichtlich ganz in dem mir richtig scheinenden Sinne behandelten sogenannten barberinischen Faun, der im trunkenen Schlafe daliegend ein drastisches Bild derbsinnlicher Natur darbietet, als lysippisch betrachten. Siehe was in m. kunstarch Vorll. S. 123 und bei Brunn a. a. O. angeführt ist. Geht diese Statue auf den lysippischen Satyrn zurück, so wäre dieser aus der Reihe der jugendschönen Darstellungen des Lysippos zu streichen.

150) [S. 105.] Über den Ausspruch des Lysippos, den Plinius nicht richtig wiederzuge-

ben scheint, und über den Sinn, in welchem derselbe wird verstanden werden müssen, habe ich in Nr. 9 meiner kunstgeschichtlichen Analekten in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 Nr. 50 gehandelt. Weit davon entfernt, die Schwierigkeit zu verkennen, welche mit der Annahme verbunden ist, daß Plinius oder sein Gewährsmann Varro einen griechisch überlieferten Ausspruch des Lysippos falsch übersetzt habe, scheinen mir auch jetzt noch die aus seiner wörtlichen Annahme erwachsenden sachlichen Schwierigkeiten so groß, daß ich auf ihre Lösung verzichten muß. Am wenigsten aber kann ich glauben, daß Bursian, welcher in der Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 464 mit Note 18 den Ausspruch wörtlich faßt, eine auch nur einigermaßen erträgliche Lösung gefunden habe, ja wenn derselbe sagt, Lysippos habe die Menschen dargestellt, wie sie „in Folge günstiger Situation, Bewegung, Beleuchtung dem Beschauer erscheinen", so möchte man glauben, daß er Statuen mit Gemälden verwechselt habe, da ja doch nur der Maler die Beleuchtungseffecte in seiner Hand hat.

151) [S. 107.] So bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 372.

152) [S. 110.] So wenig ich diese Darstellung, deren Resultat z. B. Lübke, Gesch. d. Plast. S. 192 angenommen hat, als zweifellos richtig hinstellen will, so wenig vermag ich zuzugestehn, daß was derselben entgegen oder von derselben abweichend neuerlich zur Erklärung der plinianischen Stelle vorgetragen worden, dieselbe widerlege oder durch Besseres verdränge. Urlichs (Chrestom. Plin. p. 322) übersetzt constatia durch „Kühnheit"; die Consequenzen dieser Erklärung aber sei es für die elegantia, sei es für das austerum genus vermag ich nicht abzusehn und U. hat sie nicht ausgesprochen. Friederichs bei Schnaase übergeht diesen Punkt mit Stillschweigen. Wenn aber Bursian (in Fleckeisens Jahrbb. 1863. S. 90) meint, ich habe die constantia „nicht allzu klar als das Moment des Stilvollen bezeichnet", so kann ich das nur bedauern, ohne deshalb zu glauben, daß B. mit Recht läugne, die constatia stehe in demselben Verhältniß zum austerum genus wie die elegantia zum iucundum, oder daß er die Sache weiter gefördert habe, indem er erklärt: Euthykrates habe nicht sowohl die Eleganz als nur die constantia seines Vaters nachgeahmt, und es vorgezogen, in der strengen als in der anmuthigen Richtung zu gefallen, wobei er unter constantia die Gleichmäßigkeit der Behandlung in allen ihren Werken versteht und erläuternd hinzufügt: „Vater und Sohn waren nur darin einander ähnlich, daß Jeder in allen seinen Werken eine bestimmte Stilgattung festhielt und ausprägte; dies war bei Lysippos das elegans genus ... bei Euthykrates dagegen das austerum genus."

153) [S. 113.] Wenn Brunn a. a. O. S. 403 sagt, daß die drei letzten Sätze bei Plinius von „derselbe erfand auch" an, sich nicht auf Lysistratos beziehn können, so weiß ich nicht, wo hiervon der Grund zu suchen sein soll, vielmehr scheint es mir sachlich vollkommen denkbar, wie auch Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 7 annimmt, daß Lysistratos, wie er lebende Menschen abzuformen erfand, auch der Erfinder der Gypsabgüsse von Statuen gewesen sei. Diese Kunst auf Butades zu übertragen, wie Brunn will, scheint mir bedenklich, und in wiefern dieser (Butades) die Gypsformung über Bildwerken „zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte" ist mir gänzlich unklar. Unzweifelhaft scheint mir nur, daß bei Plinius der Schluß der in Rede stehenden Stelle von den Worten „crevitque res in tantum" an nicht mehr zu dem gehört, was sich auf Lysistratos und seine Gypsformerei bezieht.

154) [S. 115.] Gegen die Zurückführung des betenden Knaben auf Boëdas erklärt sich auch Bursian in Fleckeisens Jahrb. 1856, 1, S. 513 f., dem ich jedoch in der Behauptung, der Knabe zeige mehr polykletische als lysippische Proportionen, ausdrücklich widersprechen muß. Vgl. auch Lübke, Gesch. d. Plastik S. 192.

155) [S. 116.] Bei Plinius 34, 66 schwanken die Handschriften zwischen equum cum fiscinis (Körben) oder cum fuscinis (Gabeln); dieser Gegenstand erschien so fremdartig und unplastisch (Bursian, Fleckeisens Jahrbb. 87. S. 91 ist freilich anderer Meinung), daß Jahn (N. Rhein. Mus. IX, S. 317) den equus in einen coquum cum fiscinis (Koch mit Körben, etwa mit Wild oder Fischen) ändern zu müssen glaubte, wie dergleichen Figuren erhalten sind, siehe z. B. Clarac, Musée des sculptures pl. 879, Nr. 2244, 2245, pl. 881, Nr. 2243 A. B., pl. 882, Nr. 2247 A. B. Allein Urlichs, Chrest. Plin. p. 323 hält wohl mit Recht an der Lesart

„equum“ der Handschriften fest und weist für dieselbe den im Texte befolgten ganz guten Sinn nach. Daß indessen in der einzelnen Aufzählung des „equus cum fuscinis“ und der „canes venantium“ bei Plin. eine der hier befolgten Erklärung entgegenstehende Schwierigkeit liege, soll nicht verschwiegen werden.

156) [S. 116.] Bei Tatian. c. Gr. 52 ist dies Werk als *Παντευχὶς συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* angegeben. Panteuchis ist nicht griechisch und wird von Jahn Arch. Ztg. 8, S. 239 f. gewiß mit Recht in *Παννυχίς* geändert; *Παννυχίς* ist ein bekannter weiblicher, besonders Hetaerenname und der Titel mehrer Komödien. Daß diese Komödien nach Hetaeren genannt seien, hat schon Lobeck als unwahrscheinlich angesprochen, und Jahn macht darauf aufmerksam, daß die Worte *συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* auch für den Gegenstand des Werkes von Euthykrates nicht füglich an eine Hetaere denken lassen; dagegen erinnere sie an den in der neueren Komödie so häufigen Umstand, daß ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, worauf dann die Verwickelung des Stückes beruht. Das scheint mir Alles vollkommen richtig zu sein, und dennoch weiß ich nicht, ob wir dadurch eine bestimmte Vorstellung von dem Werke des Euthykrates gewinnen, oder wie wir die Annahme eines Einflusses der Komödie auf die bildende Kunst in diesem Falle verwerthen sollen. Daß Euthykrates' Werk gradezu das darstellte, was die Worse *σ. ἐ. φθ.* besagen, ist mir undenkbar, und die einzige Vorstellung, die ich mir zu bilden vermag, ist die von einer Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorhergehn mußte. Der Name Pannychis mochte auf bezeichnendem Festcostüm des entführten Mädchens beruhen, in welcher Art und in welchem Grade sinnlich die Composition war, vermögen wir nicht zu entscheiden. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. 87. S. 91 räth anstatt auf eine genrehafte vielmehr auf eine mythologische Darstellung, nennt als zutreffende die Geschichte von Thyestes und Pelopia und denkt sich eine Gruppe der mit Thyestes ringenden Pelopia, für welche Tatian, weil er die mythol. Bedeutung ignoriren wollte, den Hetaerennamen Pannychis gesetzt habe. Ob mit dieser Erklärung der Kern der Frage getroffen werde, mag dahinstehn; genrehaften Komödienstoffen sind wir unter den Werken der jüngeren attischen Schule begegnet.

157) [S. 116.] Der Text folgt der von Urlichs, Chrest. Plin. p. 322 gegebenen Erklärung, welche in der That die von O. Jahn im N. Rhein. Mus. IX. S. 318 erhobeneneu Schwierigkeiten hinwegzuräumen scheint und auch eine Conjectur von Bursian (Fleckeisens Jahrbb. a. a. O. S. 90) zum überlieferten Texte des Plinius entbehrlich macht.

158) [S. 119.] Daß Brunn dies versucht (siehe Künstlergeschichte I. S. 437), weiß ich wohl, aber ich stelle in Abrede, daß er es mit Recht und mit Erfolg thue.

159) [S. 120.] Über den Koloß von Rhodos und die sich an ihn anknüpfenden Fragen s. m. Schriftquellen Nr. 1539—1554 und die zu diesen Stellen angeführte neuere Litteratur.

160) [S. 121.] Über sonstige argivisch-sikyonische Künstler wahrscheinlich dieser Zeit vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 418 ff. und m. Schriftquellen Nr. 1582 ff.

161) [S. 122.] In dieser finden sie ihren Platz bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 267 ff. u. 293 ff.

162) [S. 123.] Siehe die Darlegungen bei Brunn a. a. O. S. 294 f.

163) [S. 124.] Dies thut Brunn, Künstlergeschichte I, S. 307, indem er darauf sogar weitergehende Schlüsse über den Kunstcharakter nicht allein der thebanischen Meister, sondern auch der Schüler Polyklets baut, mit denen er die Thebaner zusammengruppirt.

164) [S. 125.] Siehe deren Verzeichniß in m. Schriftquellen Nr. 1573—1617.

165) [S. 126.] Nach unseren Texten des Pausanias heißt Boëthos Karthager (*Καρχηδόνιος*), da aber von griechischer Kunst in Karthago sonst keine Nachrichten vorliegen, während Karchedon und Chalkedon auch sonst verwechselt werden, wollte O. Müller (Wiener Jahrbücher 39, 149, Handb. §. 159. 1), unter der Zustimmung der meisten Neueren statt Karchedon Chalkedon (in Bithynien) lesen, was sich um so mehr zu empfehlen schien, als eine Inschrift zwei Söhne des Boëthos Nikomedier nennt, und Nikomedia und Chalkedon benachbarte Städte sind. Neuerdings aber hat Schubart (Fleckeisens Jahrbb. 87. S. 308 f.) zur Evidenz bewiesen, daß wir an der Überlieferung festzuhalten haben.

166) [S. 126.] In die Zeit, von der wir reden, setzt auch O. Müller Boëthos an, indem er im Handbuch an der eben erwähnten Stelle von der Toreutik der folgenden Periode redend

sagt: „Mentor zwar, der vortrefflichste caelator argenti, gehört der vorigen Periode an, und Boëthos scheint sein Zeitgenoß." Eine genauere Betrachtung des Toreutenverzeichnisses bei Plinius 33, 154 f. dürfte für Boëthos' Zeitalter dasselbe Resultat ergeben. Denn dies Verzeichniß scheint rein chronologisch angeordnet zu sein. Vgl. Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 464. Note 20 und was ich in m. Schriftquellen vor Nr. 2167 angeführt habe. Auch Brunn, welcher im I. Bande seiner Künstlergeschichte S. 500 u. 511. Boëthos in die folgende Periode hinabgesetzt hatte, gesteht im II. Bande S. 400 zu, daß Gründe vorliegen, „ihn in eine ältere Zeit, etwa die des Alexander hinaufzurücken."

167) [S. 126.] Über die Lesarten und Erklärungen der Überlieferung bei Plinius s. d. Note zu Nr. 1597 meiner Schriftquellen.

168) [S. 127.] In Verbindung mit Boëthos und als Parallelwerk zu dem Knaben mit der Gans ist der Dornauszieher auch schon von Anderen genannt worden, siehe z. B. Brunn, Künstlergeschichte I, S. 511, Lübke, Gesch. d. Plastik S. 196. — Bursian dagegen, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 481. Note 79 erklärt meine Vermuthung für durchàus haltlos, und Friederichs, Bausteine S. 290 hält das Werk der Haarbehandlung wegen für wesentlich älter. Aber dieses Argument ist schwerlich durchschlagend, denn wenn der zunächst verglichene betende Knabe lysippische elegantia capilli zeigt, so ist damit nicht gesagt, daß jeder gleichzeitige Künstler eben diese in seinen Werken befolgen mußte. Die Gänsejungen aber sind Marmorcopien.

169) [S. 127.] Im Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., Nr. 81. Vgl. das. Nr. 39.

170) [S. 128.] E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 548; vergl. Archaeologische Zeitung 1868. S. 1.

171) [S. 129.] Clarac, Musée. des sculptures Vol. V. pl. 842. Nr. 2111.

172) [S. 129.] Clarac a. a. O. pl. 843 und 848 a. Nr. 2139.

173) [S. 129.] Der Anakreon ist abgeb. in den Mon. d. Inst. VI. 25, vgl. Annali XXXI. p. 155 sq. und O. Jahn in den Abhandll. der k. sächs. Ges. der Wiss., phil.-hist. Cl. III. S. 730 f.; für die andere Statue suchte Brunn in einem trotz vortrefflicher Methode im Resultat gewiß verfehlten Vortrage am Winckelmannstage v. 1859 in Rom den Namen des Pindar an die Stelle des freilich ebenso wenig passenden Alkaeos zu setzen. S. Arch. Ztg. v. 1859. Anz. S. 131*.

174) [S. 129.] Vgl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 62 ff. mit Taf. 4, welche das Project der Restauration von dem Bildhauer Siegel enthält.

175) [S. 129.] Abgeb., aber leider nur in einer malerischen Ansicht in der Lage seiner Auffindung und zum Verpacken aufgerichtet in Newtons Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae pl. 61.

176) [S. 130.] Die Statue ist abgeb. in Newtons Discoveries u. s. w. pl. 55. Vergl. Urlichs, Skopas S. 160 f.

177) [S. 130.] W. Watkiss Lloyd: Xanthian Marbles; the Nereid monument, Lond. 1845; Fellows: Account of the ionic trophy monum. excav. at Xanthus, Lond. 1848, (eine Skizze der Fellow'schen Reconstruction in einem im Lycian Saloon des brit. Mus. aufgestellten Modell s. Arch. Ztg. 1847. Taf. 12); Edw. Falkener: on the ionic heroum of Xanthus, now in the brit. Mus. in dem Museum of classical antiquities 1851. I. p. 256—284. Vgl. Welcker zu Müllers Handb. §. 128*, Lübke, Gesch. d. Plastik S. 175 ff. und Urlichs in den Verhandlungen der 19. (braunschweiger) Philologenversammlung S. 61 ff.

178) [S. 132.] So redet Welcker a. a. O. (Anm. 177) überhaupt nur von zwei, nicht von vier Friesen, läugnet damit also stillschweigend die Zugehörigkeit des dritten und vierten und auch Urlichs (s. das.) nimmt als zusammengehörig nur die Statuen, die Giebelreliefe und die beiden breiteren Friesreliefe in Anspruch, während allerdings Lübke (a. a, O.) über die Zusammengehörigkeit aller Stücke mit den Engländern einverstanden ist. Daß Bursian, Allg. Encyclop. I. Bd. 82. S. 454 diese Meinung theilt, ist dadurch gleichgiltig, daß er die Sculpturen selbst nie gesehn hat.

179) [S. 132.] Über die von Gibson im Mus. of class. antiquities I. p. 141 zuerst aufgestellte und auch von Falkener angenommene Ansicht, daß diese attributiven Thiere mit den aus Münzen bekannten Wahrzeichen kleinasiatischer Städte (Milet, Knidos, Kos u. A.) über-

einstimmten und über die daraus gezogenen Folgerungen genügt es, auf die widerlegende Note bei Urlichs a. a. O. S. 63 zu verweisen.

180) [S. 132.] Welcker a. a. O. S. 127 sagt sogar, „daß die Statuen über die Maenade von Skopas in Kühnheit und Leichtigkeit der Darstellung noch hinausgehn", worüber freilich, da wir das Werk des Skopas nicht besitzen, schwer abzusprechen sein dürfte, und hebt S. 129 hervor, wie die weiblichen Figuren ... unter der so kühnen wie erfindungsreichen Hand des Werkmeisters eine Fülle von Schönheiten entwickeln, über welche, was in der raschen Ausführung unvollendet oder verfehlt erscheint, leicht zu übersehn ist. Und Urlichs a. a. O. S. 7 nennt diese Statuen „so meisterhaft, wie außer athenischen Künstlern zwischen Ol. 103—5 niemand zu arbeiten verstand", so daß er sie für unzweifelhaft von Athen geliefert, ja für Originalarbeiten des Bryaxis hält. — Ungünstiger beurteilt dieselben Lübke, Gesch. d. Plastik S. 176, der freilich von mehren dieser Statuen anerkennt, sie seien „von großer Schönheit, ammuthig und lieblich selbst in der leidenschaftlichsten Bewegung", von anderen dagegen behauptet, „sie haben unschöne, ja unrichtige Körperverhältnisse und ein gewisses Ungeschick in der Bewegung". Endlich lesen wir in der neuen Ausgabe von Schnaases Gesch. der bild. Künste, unter Mitwirkung des Verfas. bearb. von Friederichs, II. S. 236 von diesen Statuen: „dem Stil nach sind sie, wenn auch nicht ohne Anmuth, doch im Ganzen etwas handwerksmäßig gearbeitet."

181) [S. 134.] Diese leider noch immer unedirten und auch in Abgüssen wenig verbreiteten Reliefe vom Nereïdenmonument erheischen und verdienen gar sehr ein eingehenderes Studium, welches vielleicht zu jetzt noch ungeahnten Resultaten führen würde. In einigen neuestens für das archaeologische Museum in Leipzig erworbenen Platten finden sich allerlei nähere oder entferntere Reminiscenzen griechischer Monumente aus dem Mutterlande; so erinnert eine lang hingestreckte Barbarenleiche auf der im britischen Museum mit Nr. 37 bezeichneten Platte auffallend an die Barbarenleichen des Nike-Apterosfrieses ohne jedoch einer derselben genau zu entsprechen; eine Gruppe auf der Platte 39 (ein Hinsinkender von einem Genossen gestützt oder aufgefangen) mahnt an Ähnliches im phigalischen Friese und auch in dem vom Nike-Apterostempel. Ich kann nur sehr bedauern, dergleichen Spuren für jetzt nicht weiter folgen zu können.

182) [S. 134.] Eine kleine Abbildung, die einen ungefähren Begriff zu geben im Stande ist, liegt Falkeners Abhandlung a. a. O. bei, ebenso der von Urlichs.

FÜNFTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN NACHBLÜTHE DER KUNST.

Von um Ol. 120. bis um Ol. 158.

EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniß der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschließt, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus, in einem gedrängten Überblicke vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwickelung gewesen, im engsten Raume und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Großartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschicke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen hatten, als ein winziger Bruchtheil. Dieses kleine Griechenland aber mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Inneren zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und auch diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweißt waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer größeren oder geringeren Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwickelung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang,

welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band, den bewußten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung und der Sitten, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letzthin darauf beruht, daß die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlaß und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dastehn und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, mußte sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer größeren Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, mußte jedes der kleinen Ganzen sich seinen eignen Mittelpunkt bilden, und um diesen alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Größe der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwickelung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, daß in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Es versteht sich von selbst, daß mit den vorstehenden Sätzen nicht etwas Neues hat ausgesprochen werden sollen; was sie enthalten, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als es hier ausgeführt und begründet werden konnte. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber mußte an diese Verhältnisse erinnert werden, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, daß das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, daß und warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Große hatte dem griechischen Kleinstaatenthum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgehn und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexanders Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so faßte er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwickelung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äußerliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Griechenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pfropfen begonnen, ohne daß es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in

ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexanders zusammengetrieben, Gewalt und dreißigjährige wüste Kämpfe ließen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehn, in denen seine Feldherrn und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nation anzubequemen, mochten die Ptolemaeer in Aegypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die maßgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrungene Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Beschränkung auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer anderen Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel anzueignen, daß aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, daß das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwickelung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner großen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, daß es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamos und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unübersehbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniß der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerem Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung“ [1]). Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese Epoche. An Gelehrsamkeit steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der

alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefaßt auf der Grundlage der Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird bewußter oder unbewußter gefärbt von dem Streben, die großen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein, um zu behaupten, daß ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie, und selbst das Idyll Theokrits ist eigentlich nur eine sehnsüchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorging. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürgertugend beruhenden Staatswesens das monarchische Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form: der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achaeische Bund ist Nichts als der unfruchtbare Versuch, das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus blos subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, daß der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniß des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen [2].“ Hier und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnißvolles begann seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. wurden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhob sich Astrologie, Zauberei und Sibyllenwesen und neben der Verstandesaufklärung blühte der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres inneren Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem

ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuß an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen Ergreifen jeder Gunst des Augenblicks drängte, und das griechische Volk auch in seinem Privatleben zum Gegenstande herzlicher Verachtung des siegenden Römerthums machte.

Und nun die bildende Kunst. Wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn in einer solchen Zeit die Kunst Bedeutendes und Neues geschaffen hätte? Die Kunst läßt sich noch weniger als die Litteratur gelehrt behandeln, sie vor Allem will Unmittelbarkeit und Genialität. Die griechische Kunst aber hat während des ganzen Verlaufs ihrer Entwickelung in ganz besonderem Maße mit dem Inhalte des nationalen Lebens im Zusammenhange gestanden, sie ist erstarkt mit dem Erstarken des griechischen Volksthums, sie ist groß geworden mit der politischen Größe der Nation, sie hat sich gestützt auf die freie Kraft des hellenischen Geisteslebens, sie hat die Errungenschaften und alle Tüchtigkeit des Volkes in ihren Werken ideal verklärt und monumental verewigt, sie hat ihren besten und schönsten Inhalt aus dem religiösen Glauben entnommen, ihre erhabensten und reinsten Gestaltungen aus dem lebendigen Götterthum und der lebendig überlieferten Sage. Was blieb ihr jetzt? auf welches Volksthum sollte sie sich stützen, an welcher nationalen Größe sich begeistern? welchen religiösen Glauben sollte sie in sichtbarer Gestalt verkörpern, welchen Thaten im idealen Gegenbilde sagenhafter Heroenherrlichkeit unvergängliche Denkmäler gründen?

Man möge in einer Übersicht über das, was wir von dem thatsächlichen Zustande der bildenden Kunst Griechenlands in der Periode des Hellenismus von der befestigten Herrschaft der neuen Reiche bis zum Beginne der römischen Herrschaft wissen, die Antwort auf diese Fragen suchen.

Um zu keinen Mißverständnissen Anlaß zu geben, muß der folgenden Darstellung eine Bemerkung vorangeschickt werden. Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehn, daß fast keine Epoche der griechischen Kunstgeschichte sich chronologisch scharf mit einem Jahre oder einem Jahrzehnt abgrenzen läßt, fast überall finden wir Übergangserscheinungen, fast überall ragen die Ausläufer der Kunstübung einer älteren Zeit in die Neuschöpfungen der folgenden Periode hinüber. Um aber zu entscheiden, welcher Periode der Entwickelung ein Künstler angehört, müssen wir nicht sowohl nach der letzten Ausdehnung seiner Thätigkeit, als vielmehr darnach forschen, in welchem Boden seine Thätigkeit ihre Wurzeln hat, in welcher Zeit sie ihren Schwerpunkt findet. Da wir dieses einzig berechtigte Princip festgehalten haben, konnte es uns nicht beikommen, Künstler wie Onatas, Hegias, Kritios und Nesiotes, Ageladas und Kanachos, Pythagoras und Kalamis, mögen diese selbst zum Theil noch als rüstige Männer die Zeit der Kunstblüthe nach den Perserkriegen erlebt und in dieser Zeit gearbeitet haben, als Repräsentanten der neuen Periode zu betrachten; sie wurzeln in der alten Zeit, sie waren fertige Männer zur Zeit als Phidias seine ersten Versuche machte, und unstreitig wurden sie berechtigter Weise nach dem Schwerpunkte und Charakter ihrer Thätigkeit als Vertreter der älteren Zeit geschildert. Gleiches muß hier für die Künstler geltend gemacht werden, welche als jüngere Genossen und Schüler der großen Meister der vorigen Epoche die Zeit, von der wir jetzt zu reden

haben, erlebten und im Anfange dieser Periode noch zu wirken fortgefahren haben mögen. Wie lange über den Anfang der 120er Olympiaden hinaus Männer wie die Söhne des Praxiteles, wie die jüngeren Genossen des Skopas, wie die Schüler des Lysippos noch als thätige Künstler wirkten, das wissen wir nicht genau, aber das kann uns deswegen auch gleichgiltig sein, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens und der Charakter ihrer Kunst ohne Frage der vergangenen Epoche angehört, und wir nur bei ganz einzelnen derselben Werke finden, welche, wie die Porträts einzelner Feldherrn und Nachfolger Alexanders, dem Kreise der um die Mitte der 120er Olympiaden neu beginnenden Periode angehören. Nicht also die letzten Ausläufer des verflossenen Zeitraums, sondern dasjenige haben wir in's Auge zu fassen, was neben und nach diesen sich Neues auf dem Grund und Boden der neuen Zeit erhebt.

In Beziehung auf die Kunst unserer Periode steht ein merkwürdiger Ausspruch bei Plinius, welcher der folgenden Untersuchung zum Grunde gelegt werden mag, weil sie an demselben einen bestimmten Halt gewinnt. „Nach der 121. Olympiade hörte die Kunst auf und erhob sich erst wieder in der 156., in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber dennoch berühmt waren.“ Plinius redet von dem Erzguß, und es ist hervorgehoben worden [3]), nicht einmal in Beziehung auf diesen sei der Ausspruch strenge richtig. Dies muß zugegeben, dagegen aber behauptet werden, daß der Ausspruch im höheren und weiteren Sinne wahr sei, mag ihn der Schriftsteller selbst in diesem Sinne verstanden haben oder nicht; er ist richtig und begründet, wenn wir ihn nicht sowohl auf die Kunstübung als auf die Kunstentwickelung beziehn. Die Kunstübung geht ohne allen Zweifel fort, aber eine Fortentwickelung der Kunst tritt uns während dieser ganzen Periode nur an zwei Stätten, in Rhodos und Pergamos entgegen. Ehe dies thatsächlich im Einzelnen belegt wird, muß einem Einwande begegnet werden, welcher, wenn er begründet wäre, dem thatsächlichen Erweise, daß wir aus dem ganzen Zeitraume außer den Werken der rhodischen und der pergamenischen Schule Nichts kennen, an dem sich ein Fortschritt, eine selbständige Entwickelung, ein originales Schaffen der plastischen Kunst offenbarte, den größten Theil seines Werthes nehmen würde. Diesen Einwand erhebt Brunn [4]), indem er die Gründe für den vorstehenden Ausspruch des Plinius nur zum Theil in der Kunstgeschichte, zum anderen Theil in der Geschichte der Litteratur, in der antiken Kunstgeschichtschreibung sucht. Daß die griechische Schriftstellerei über Kunst und Künstler zum großen Theile eben der alexandrinischen Periode angehört, ist richtig, sie bildete einen Theil der gelehrten Bestrebungen, in denen diese Zeit sich hervorthat. „Der Zeitgenossen wird aber, meint Brunn, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121. Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlußpunkte gewählt worden sein. Daß Plinius dann in der 156. Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus

der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hilfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. grade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzuschließen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren."

Diese Stelle mußte ihrer Wichtigkeit wegen ganz mitgetheilt werden, jetzt aber ist zu fragen, in wiefern ist diese Argumentation begründet? Die Hinweisung auf unsere eigene Schriftstellerei über die bildende Kunst der Gegenwart und der Zopfzeit dürfte deren Richtigkeit zweifelhaft erscheinen lassen. Beachten wir denn unsere Zeitgenossen nicht? schriftstellern wir etwa nicht über die Werke eines Cornelius, Kaulbach, Rauch, Thorwaldsen und anderer berühmter Meister der Jetztzeit oder der unmittelbar vergangenen Epoche, wenngleich wir es verständiger Weise nicht wagen, Erscheinungen, die uns so nahe stehn, wie diejenigen fernerer, in Anlässen und Resultaten und in ihrem ganzen Verlaufe übersehbarer Perioden geschichtlich darzustellen? Es ist kaum zu befürchten, daß eine künftige Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts sich über Mangel an gleichzeitiger Überlieferung zu beklagen haben wird, so wenig wie dies bei der Kunst der Renaissance der Fall ist. Und warum soll man glauben, daß dies in der Zeit des Hellenismus anders gewesen sei? Die römische Kunstschriftstellerei läßt Brunn an ihre Gegenwart anknüpfen, die Quellen benutzen, die sie in Rom selbst fand, warum sollte das die Schriftstellrei der hellenistischen Periode nicht ebenfalls gethan haben, wenn sie wirklich bedeutende Werke der Kunst entstehn, wirklich maßgebende und bahnbrechende Genien schaffen und wirken sah? So bar des Selbstgefühles ist keine Zeit, ist auch die Zeit des Hellenismus nicht gewesen, welche die Namen und Werke ihrer Dichter wohl verzeichnete [5]). Was aber unser Verhältniß zur Kunst der Zopfzeit anlangt, mit welchem dasjenige der römischen Kunstschriftstellerei zu der Kunst des Hellenismus in Parallele gezogen wird, so mag zugestanden werden, daß wir der Zopfzeit geringere Aufmerksamkeit schenken als der Periode der älteren Blüthe der Kunst in Deutschland und Italien, aber warum? aus Grille etwa oder aus Flüchtigkeit und Leichtsinn? oder nicht vielmehr deshalb, weil die Werke eben dieser Zopfzeit in Bausch und Bogen der Beachtung weniger würdig, weil sie großentheils unerfreulich, weil sie für die fernere Entwickelung unserer Kunst von keiner positiven Bedeutung sind, sondern vielmehr überwunden werden mußten, wenn wir zu einer frischen Erhebung der Kunst gelangen wollten. Wohl möglich, daß die römischen Kunstschriftsteller „bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die frühere, höchste Entwickelung der Kunst anzuschließen", die Kunst des Hellenismus aus ähnlichen Gründen weniger beachteten und schätzten. Denn daß dieser Zeitraum kunstleer und kunstlos gewesen sei, kann nur der behaupten wollen, der gegen offenkundige Thatsachen die Augen absichtlich verschließt; wohl aber mag man glauben, daß diese Kunst bei aller Regsamkeit ihres Betriebes im Ganzen wenig bedeutend, wenig erfreulich, wenig originell gewesen sei, und dafür findet sich außer in dem Schweigen gleich-

zeitiger und späterer schriftlicher Quellen ein starker Beweis noch in dem Umstande, daß auch die plastische Kunst der folgenden Zeit sich zu derjenigen unserer Epoche verhält wie die Kunst der Gegenwart zu derjenigen der Zopfzeit. Die Architektur der Diadochenperiode hat eine Entwickelung, sei diese wie sie sei; es gehört ihr die reiche und prächtige Ausbildung der korinthischen Ordnung, und es gehört ihr ferner die Fortbildung des Gewölbebaues an; sie darf sich einer neuen und großartigen Gestaltung der Wohnräumlichkeiten, und wahrscheinlich auch der Herstellung einiger neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einführte [6]). Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der ferneren Entwickelung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrößten Theile das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist, Ähnliches von der Malerei, deren Einflüsse auf die römische an den Gemälden Pompejis und Herculaneums immer klarer und in immer weiterem Umfange nachgewiesen werden. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der späteren Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstöße aus der Zeit schließen müßten, von der wir reden? Wenn nicht Alles täuscht, so sind derartige Elemente nur in einer Richtung zu erkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht auf der Grundlage der Schöfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären.

Nach Zurückweisung des Einwandes, daß die Geringfügigkeit dessen, was wir von Kunst und Kunstwerken außer auf Rhodos und in Pergamos finden, nur scheinbar sei und auf mangelhafter Überlieferung beruhe, wenden wir uns jetzt zur Rundschau in Griechenland, um an den Thatsachen die Richtigkeit des plinianischen Ausspruches: die Kunst hatte aufgehört, in dem oben angegebenen Sinne, zu prüfen.

Natürlich wenden wir den Blick zuerst auf die großen Pflegestätten der Plastik in den vergangenen Perioden. Es wurde schon im vorigen Buche darauf aufmerksam gemacht, daß die Kunstblüthe in Sikyon und der ganzen Peloponnes mit der Schule des Lysippos im Anfange der Periode, in der wir stehn, ihr Ende

erreichte, und zwar für immer. Hier ist an diese Thatsache einfach zu erinnern mit dem Beifügen, daß wir einen Künstler aus Sikyon kennen, der nicht unwahrscheinlicher Weise als dieser Periode angehörig betrachtet wird. Es ist dies Menaechmos[7]), der über Kunst und (wenn es derselbe Mann ist) über politische Geschichte schriftstellerte, und von dessen künstlerischen Werken wir einen wahrscheinlich von einer Nike zum Opfer niedergedrückten Stier kennen, einen Gegenstand, der sich nicht selten in Reliefen und auch statuarisch erhalten hat[8]). Ein paar andere sikyonische und einen argivischen Künstler, deren Zeit wir nicht wissen, dürfen wir um so wahrscheinlicher dem Ende der vorigen oder dem Anfange dieser Periode zurechnen, da sie Athletenbildner waren, die Athletensiegerstatuen aber von Alexanders Zeit an sehr selten wurden und mit der Eroberung Korinths am Ende unserer Periode gänzlich aufhörten[9]). Im Übrigen wissen wir selbst von bloßem Betriebe der bildenden Kunst in Sikyon, Argos und in der ganzen Peloponnes Nichts; der Kunsthandel von Sikyon nach Alexandria, der in ein paar Stellen alter Autoren erwähnt wird, beweist für fortgehende Kunstproduction Nichts, und hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Arbeiten berühmter älterer Meister, namentlich Maler, von denen allein er nachweisbar ist, beschränkt.

In Athen sieht es um diese Zeit nicht besser aus, obwohl Athen noch einmal nicht unbedeutende Künstler hervorbringen sollte, deren Werke zum Theil noch Gegenstand unserer Bewunderung sind; diese aber gehören der folgenden Periode an, aus unserem Zeitraume ist nicht ein einziger namhafter attischer Künstler bekannt. Allerdings wurde in der Diadochzeit in Athen nicht wenig gebaut, aber von Fremden; die Könige Ptolemaeos II., Attalos I. und Eumenes, und gegen das Ende der Periode Antiochos Epiphanes (Ol. 153) schmückten Athen mit neuen öffentlichen Gebäuden, zu denen auch der sogenannte Thurm der Winde von dem Kyrrhestier Andronikos gehört, ein noch erhaltenes achteckiges Gebäude[10]), welches im Innern eine Wasseruhr enthielt und auf dem Knauf seines Daches einen Triton als Wetterfahne trug, der mit einem Stabe auf die in Relief auf den acht Seiten des Bauwerks angebrachten Bilder der Winde hinwies. Diese Winde oder Windgötter sind nicht übel charakterisirt: Boreas (der Nord) als rauhhaariger und dichtbekleideter Alter, der aus einem Gefäße Schloßen ausschüttet, Zephyros (West) dagegen als milder Jüngling, der Blumen aus dem Bausch seines Gewandes ausstreut u. s. f.; aber nicht allein in der Ausführung sind diese Reliefe roh, sondern auch die Composition der horizontal schwebenden geflügelten Gestalten ist ungeschickt und ungefällig. Ungleich bedeutender sind andere plastische Werke gewesen, mit welchem Athen in dieser Periode bereichert wurde, nicht aber durch einheimische Künstler, sondern abermals durch die Weihungen der fremden Fürsten, besonders der pergamenischen, unter deren Gaben sich namentlich vier Statuengruppen auszeichnen, die Attalos I. von Pergamos auf die Akropolis schenkte und auf die bei der Betrachtung der pergamenischen Kunst zurückgekommen werden soll. Daß dagegen ein einheimischer Kunstbetrieb mehr als ganz untergeordneter und handwerksmäßiger Art, dergleichen allein für die in Masse fabricirten Ehrenstatuen (oben S. 140 f.) in Betracht kommt, in Athen lebendig gewesen sei, wissen wir eben so wenig, wie wir von dem in der Peloponnes etwa noch fortdauernden Kunde besitzen, und mit bester Überzeugung werden

wir annehmen dürfen, daß irgend Nennenswerthes in Attika in diesem Zeitraume so wenig entstand, wie in Sikyon und Argos.

Gehn wir weiter und wenden wir uns den Städten zu, in denen zu irgend einer früheren Priode die Kunst in namhafter Weise geübt worden ist, überall dasselbe Schauspiel. Wir kennen nicht einen Künstler aus Aegina, Messene, Theben, Arkadien, von den Inseln, aus Unteritalien, den in diese Periode anzusetzen wir bestimmten Grund hätten, und wenn denn unter den chronologisch nicht bestimmbaren Künstlern, welche der vorrömischen Epoche angehört zu haben scheinen, der eine und der andere in diesem Zeitraume lebte, ja, wenn sie alle demselben angehört haben sollten, was in keiner Weise wahrscheinlich ist, so sind alle diese Künstler von so untergeordneter Bedeutung, daß sie höchstens die Thatsache beweisen würden, die wir von vorn herein bereitwillig angenommen haben, daß nämlich in dieser Zeit in Griechenland der Betrieb der Kunst keineswegs stillgestanden habe.

Ob und in wiefern sich diese Annahme auch auf Makedonien ausdehnen lasse, müssen wir dahin gestellt sein lassen, bestimmte Kunde von der Kunstliebe der makedonischen Fürsten und von der Förderung der Kunst durch dieselben besitzen wir nicht, auch kennen wir den Namen nur eines makedonischen Künstlers (Lysos, s. SQ. Nr. 2062), den wir als Verfertiger einer olympischen Siegerstatue in unsere Periode zu setzen einigen Grund haben. Als Kunstfreund dagegen wird Pyrrhos von Epeiros, der Eidam Agathokles' von Syrakus genannt, und der nicht unbeträchtliche Kunstbesitz von Ambrakia wird hervorgehoben, ohne das jedoch bezeugt würde, derselbe beruhe auf gleichzeitiger Production oder habe Kunstwerke umfaßt, welche sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhoben. Ähnliches wie von Pyrrhos gilt von den Gewalthabern von Syrakus Agathokles und Hieron II., auch sie sind Freunde und Förderer der Kunst; in wiefern dieselbe aber unter ihrem Schutze mehr als Gewöhnliches leistete, das können wir aus den Nachrichten über einen syrakusaner Künstler dieser Zeit, Mikon[11]), der zwei Statuen des Hieron, darunter die eine zu Roß verfertigte, welche nach dessen Tode (Ol. 141. 1, 216 v. u. Z.) in Olympia aufgestellt wurden und der ferner eine Nike auf einem Stier bildete, nicht ermessen, höchstens vermögen wir aus denNachrichten von diesen und noch zweien anderen Statuen des Hieron in Olympia zu schließen, daß die Porträtbildnerei in Syrakus in einigermaßen schwunghaftem Betriebe sich befand.

Der einzige selbständige griechische Staat, wo wir die Kunst in wirklichem Flor finden, ist Rhodos. Rhodos hat in dieser Periode eine Kunstschule im eigentlichen Sinne des Wortes, zahlreiche, theils litterarisch, theils inschriftlich überlieferte Künstlernamen verbürgen uns einen lebhaften Betrieb der Kunst, und theils auf Rhodos, theils unter dem Einflusse seiner Bildnerschule entstandene Monumente wie der Laokoon und der s. g. farnesische Stier, die wir immer zu den Werken des ersten Ranges zählen werden, zeigen uns die hohe Bedeutsamkeit dieser einzeln hervorgetriebenen Kunstblüthe, über welche das Nähere in einer eigenen Darstellung berichtet werden soll.

Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die glücklich von Griechenland abgeschlagene Invasion der Gallier, welche der pergamenischen Kunst wichtige Gegenstände lieferte, auch in anderen Theilen Griechenlands die Kunst angeregt hat. Von den zu den Siegen über die Gallier in Beziehung stehenden Kunst-

werken, auf deren einige wahrscheinlich einige erhaltene, hochberühmte Sculpturen als auf ihre Vorbilder zurückgehn, wird weiterhin insbesondere zu handeln sein.

Wenn wir nun bei unserer Rundschau in den Städten Griechenlands und in den Fürstenthümern zweiten Ranges die bildende Kunst nur in sehr bescheidener Weise ihr Dasein fristend fanden, so werden wir erwarten, an den Höfen der großen Reiche, an denen sich in der Zeit des Hellenismus das ganze politische und geistige Leben Griechenlands concentrirte, die Kunst in desto lebhafterem Aufschwung und in desto erfolgreicherem Schaffen zu finden. Mögen auch hier die Thatsachen reden. Wir wenden uns zuerst an den Ptolemaeerhof von Alexandria, der alle übrigen an Glanz und Macht und an Liebe für Litteratur und Wissenschaften übertraf.

Alle Ptolemaeer bis auf den siebenten (Physkon), der am Ende unserer Periode (Ol. 158. 3, 145 v. u. Z.) den Thron bestieg, waren Gönner und Förderer der bildenden Künste wie der Wissenschaften. Unter Ptolemaeos I. lebten Maler wie Apelles und Antiphilos am alexandrinischen Hofe, und auch sonst sind die Namen etlicher alexandrinischer Maler bekannt; von bedeutenden Bildhauern, die in Alexandria gelebt haben, selbst von solchen, die mit dem Mittelpunkte ihrer Thätigkeit der vorigen Periode angehören, erfahren wir Nichts, und eben so wenig ist uns auch nur ein einziger in der Hauptstadt oder im Reiche der Ptolemaeer einheimischer Bildhauer selbst nur dem bloßen Namen nach bekannt. Dennoch können wir nicht zweifeln, daß sich in Alexandria eine rege Thätigkeit der plastischen Kunst entfaltete, aber bemerkenswerth ist es, daß fast ohne Ausnahme Alles, was wir von derselben im Einzelnen wissen, sich auf die Ausstattung von vergänglichen Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Prachtbauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen läßt, würde hier wenig am Orte sein, einige Andeutungen aber mögen fühlbar machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisfeste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemaeos' II. (v. Ol. 124. 1—133. 3, 284—246 v. u. Z.), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Eroten nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt (s. SQ. Nr. 1989). Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemaeos II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenaeos 5, 196 ff. SQ. Nr. 1990) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden außer mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechzig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemaeos von der Stadtgöttin Korinths

und von der „Tapferkeit“ (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg erbauen ließ, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler“ (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechszehn Grotten eines oberen Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmäler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemäos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153. 1, 168 v. u. Z.) aus der Beute Ptolemaeos' Philometors Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Daemonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht bloße Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr (s. SQ. Nr. 1991). Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemaeos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemaeos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengroßen Hochreliefen von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugniß unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38. SQ. Nr. 1986) mittelmäßig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familie, ebenfalls aus Marmor gemeißelt, umfaßte.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, daß der Bildkunst in Alexandria nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wenngleich wir im Gegentheile glauben, daß ihr bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Palästen ein großes und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermaßen nach demjenigen der vergänglichen Pracht des geschilderten Zeltes und Schiffes zu bemessen, so muß es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, daß sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluß auf spätere Kunstentwickelungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluß, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben mußte, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtbüsten Ptolemaeos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist und auf etliche große Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemaeos II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten [12]), Werke, denen das Verdienst vollendeter Technick nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, daß die

Kunst Originalität und Genialität, daß sie große treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebenselemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig gewonnen, ja es darf behauptet werden, daß grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge ihrer die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitläuften sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von außen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehn, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und welche tüchtigeren, herberen, bewußteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin sie der Genius treibt, nur zu erschweren vermögen.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besonderen Umstande suchen zu müssen geglaubt [13]), daß in Aegypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemaeer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmnngen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mußten, eine Umgestaltung nur allmälig einzuleiten. Aber diese Annahme ist schwerlich gerechtfertigt; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen gesprochen wurde, rein griechisch, sondern auch die Ptolemaermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Aegyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Aegyptens) das Nationale als Grundlage in größerem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildnng, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemaeerhofe direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemaeer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Es ist in der That nicht wohl abzusehn, was zu einer solchen Annahme berechtigte und ebensowenig, wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandria, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben waren.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der großen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus

vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119. 4 (300 v. u. Z.) gegründet, erst von Antiochos IV. Ol. 151. 1—154. 1, 176—164) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und daß auch der Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegenen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns außer dem Athener Bryaxis (oben S. 66 f.), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde und außer dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 117) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, daß man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anküpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so daß, wenngleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. So wird beispielsweise von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, überliefert, daß sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des Zeus des Phidias sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, daß Phidias' große Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte [14]. Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, daß auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemaeer die Kunst der Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemißbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, daß die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im aegyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig großen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwickelungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besaß, dem pergamenischen. Schon seit Alexanders Zeiten war Griechenland von gallischen Völkerschwärmen, welche bekanntlich auch Italien überschwemmt und Rom besetzt und gebrandschatzt hatten (Ol. 97. 3, 390 v. u. Z.), bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. u. Z.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemaeos Keraunos erlegen, ein Jahr darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male sich auf Griechenland gewälzt, in

das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, überall, besonders in Aetolien Verwüstung und Schrecken verbreitend, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als auch in der bildenden Kunst verherrlichte, rettende That Apollons selbst betrachtete. Ein anderer gewaltiger Haufen überzog Thrakien, gelangte bis Byzanz und setzte endlich von König Nikomedes I. von Bithynien gerufen und geführt Ol. 125. 3 nach Asien über, wo er auf's neue den Schrecken des gallischen Namens verbreitend, den Hellespont, Aeolis und Jonien nicht minder wie das Binnenland plündernd, am Flusse Halys seine Hauptniederlassung fand und von allen Völkern und Reichen diesseit des Taurus Tribut empfing. Nur Attalos I. von Pergamos verweigerte diesen Tribut und ihm gelang es in einer großen und vielgefeierten Schlacht bei seiner Hauptstadt (wahrscheinlich Ol. 137. 3, 229) die furchtbaren Feinde zu besiegen und sie zu zwingen, die Küste verlassend sich in der nach ihnen Galatien genannten Landschaft anzusiedeln. In diesem Siege lagen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe, und Attalos, welcher nach diesen Begebenheiten den Königstitel annahm, ist der erste, welcher auch diese Keime pflegte. Dieses und zugleich die Auffassung seiner Kämpfe gegen die von Westen hereingebrochenen Barbarenhorden als nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen ließen, verbürgen uns seine Weihgeschenke in Athen, welche in vier Gruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Auf die aller Wahrscheinlichkeit nach erhaltenen Reste dieser Gruppen soll unter der pergamenischen Kunst im folgenden Kapitel näher eingegangen werden. Hier sei nur im Allgemeinen bemerkt, daß aus der plastischen Verherrlichung von Attalos' Gallierkämpfen, denen sich später solche seines Nachfolgers Eumenes II. gesellten, sich in Pergamos die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn entwickelte, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Diese Historienbildnerei in Pergamos aber und die Schöpfungen der rhodischen Kunst sind die beiden schönsten Blüthen der Plastik in der Epoche des Hellenismus. Dieselben sollen zum Gegenstande einer eingehenden Betrachtung in den nächstfolgenden Capiteln gemacht, und es soll versucht werden, sie in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit darzustellen, die wir in jedem Falle hoch anschlagen müssen, während die weiteren verbürgten und vermutheten Werke dieser Zeit in einem eigenen Schlußcapitel zusammengestellt und erörtert werden sollen. Ehe wir aber an die Einzelbetrachtung gehn, wird zum Schlusse dieser allgemeinen Übersicht die Frage gerechtfertigt sein, ob man eine Zeit wie die im Vorstehenden geschilderte, welche, im Besitze aller äußeren Mittel, die zur Entfaltung des großartigsten Kunstbetriebes nöthig sind, doch bei aller Regsamkeit und aller Massenproduction hauptsächlich nur an zwei Orten und an diesen unter besonderen Bedingungen neue Bahnen der Kunst zu finden, neue Ziele zu erreichen vermochte, anders nennen darf als eine Zeit der Nachblüthe der Kunst?

ERSTES CAPITEL.

Die Kunst von Pergamos.

„Mehre Künstler, sagt Plinius (34, 84), bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb." So höchst allgemein leider diese Nachricht gehalten ist, bildet sie dennoch den Eckstein der Untersuchungen über die historische Bildnerei von Pergamos, nur ist es vor Allem nöthig, die Chronologie der in ihr berührten Thatsachen festzustellen. Von dem großen Galliersiege des ersten Attalos und von seinem wahrscheinlichen Datum (Ol. 137. 3, 229 v. u. Z.) ist am Schluß des vorigen Capitels die Rede gewesen; derjenige Eumenes aber, dessen Schlachten gegen die Gallier Plinius als weiteren Gegenstand der pergamenischen Künstler nennt, kann nicht der erste, sondern muß der zweite dieses Namens gewesen sein (von Ol. 145. 4—Ol. 155. 2, 196—158 v. u. Z.), welcher nach langen Kämpfen gegen die mit Prusias von Bithynien verbündeten Gallier, Kämpfen, die ihn an den Rand des Verderbens brachten, im 3. Jahre der 153. Ol. (166 v. u. Z.) endlich die Gallier vollkommen besiegte [15]). Die von Plinius erwähnten Begebenheiten liegen also mehr als 60 Jahre aus einander, und da wir allen Grund haben, anzunehmen, daß die auf dieselben bezüglichen Kunstwerke mit ihnen wesentlich gleichzeitig waren, so werden wir dadurch gezwungen, auch unter den von Plinius genannten Künstlern zwei Gruppen, eine ältere und eine um zwei Menschenalter jüngere zu unterscheiden. Nur ist es nicht leicht zu sagen, welche von den vier genannten Meistern der älteren und welche der jüngeren Gruppe angehören, da wir sonsther Weniges von ihnen wissen. Isigonos und Antigonos sind im Übrigen gänzlich unbekannt, Stratonikos, der als Caelator zu den berühmtesten Meistern gehört, wird von Plinius an einer anderen Stelle unter den Künstlern genannt, welche Philosophenstatuen gemacht haben und durch gleichmäßige Tüchtigkeit mehr als durch ein einzelnes hervorragendes Werk bekannt waren. Neben ihn stellt sich nach seiner Bedeutsamkeit als Bildner Phyromachos, welcher allein ziemlich unzweifelhaft zu der älteren Gruppe der vier Künstler zu rechnen ist [16]). Denn von ihm wird eine Statue des Asklepios besonders gerühmt, welche in einem Tempel im Haine Nikephorion bei Pergamos stand, aus dem sie bei seiner Invasion in Pergamos in dem Kriege zwischen Prusias I. von Bithynien und Attalos I. der erstere raubte [17]). Die in älterer Zeit mehrfach wiederholte Ansicht, Phyromachos habe in dieser Statue zuerst das Ideal des Asklepios, wie es in den erhaltenen Werken als typisch erscheint, festgestellt, ist schon früher (Bd. I. S. 242 und S. 250) als unwahrscheinlich angesprochen und es ist die Behauptung aufgestellt worden, daß das Ideal des Asklepios ungleich wahrscheinlicher der Schule des Phidias angehöre. Es ist aber auch von dieser Vermuthung abgesehn nicht glaublich, daß ein an so vielen Orten Griechenlands seit alter Zeit in hohem Cultusansehn stehender Gott wie Asklepios erst in dieser Spätzeit zu seiner künstlerischen Durchbildung gelangt wäre, und Alles was wir sonst von dieser Periode wissen nöthigt uns vielmehr zu der Annahme, daß

in ihr selbst solche Künstler, die mit originalem Erfindungsgeiste ausgestattet, in den ihrer Zeit gemäßen Aufgaben Neues zu gestalten vermochten, auf dem Gebiete des göttlich Idealen sich schwerlich getrauten, die Musterbilder der früheren Perioden zu überbieten. Immerhin aber mag der Asklepios des Phyromachos unter den Götterstatuen dieser nachahmenden Periode eine ehrenvolle Stelle eingenommen haben und eine knieende Statue des Priapos, die wahrscheinlich demselben Künstler angehört, zeigt uns, daß er, wenngleich nur reproducirend, sich an Gegenstände wagte, deren gelungene Darstellung eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung voraussetzt.

Doch zurück zu den Hauptwerken der pergamenischen Künstler, den Gallierschlachten. Es ist nicht genug zu beklagen, daß Plinius uns über die Art dieser Arbeiten, über ihre Aufstellung und namentlich auch über ihre Zahl vollständig im Unklaren läßt. Doch ist eine Mehrheit von Darstellungen, abgesehn davon, daß Plinius von Schlachten des Attalos und Eumenes in der Mehrzahl redet, auch für die unter Attalos und die unter Eumenes entstandenen Werke aus verschiedenen Gründen, welche im Folgenden einleuchten werden, wahrscheinlich.

Es wurde schon früher der Weihgeschenke des Attalos auf der Akropolis von Athen, unter denen sich die Darstellung einer Gallierschlacht befand, Erwähnung gethan, hier ist der Ort, zunächst auf dies Kunstwerk näher einzugehn. Das genaue Datum dieser Weihgeschenke kennen wir leider nicht, sie sind aber wohl sicher vor Ol. 144. 4 (200) aufgestellt worden, denn die ausschweifenden Ehrenbezeugungen, mit denen Attalos in Athen bei seinem Besuche dieser Stadt in dem genannten Jahre empfangen wurde, waren, wenigstens zum Theil, durch die Athen früher erwiesenen Wohlthaten motivirt, zu denen die Ausschmückung der Stadt mit mancherlei Bau- und Bildwerken gehört. Besser kennen wir die Weihgeschenke selbst. Daß sie vier Gegenstände: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, und endlich den Galliersieg des Attalos darstellten, ist bereits erinnert worden. Nach der Angabe des Pausanias, dieselben haben sich an (πρός) der südlichen Mauer der Akropolis befunden, hat man an Reliefe gedacht, allein gegen diese spricht schon die nur auf die Figuren beziehbare Maßangabe von 2 Ellen (3 Fuß, also halber Lebensgröße) bei demselben Berichterstatter, denn von Reliefen giebt Pausanias nie das Maß an, ungleich bestimmter aber die Nachricht bei Plutarch (Anton. 60), daß eine Figur aus dem Gigantenkampfe, der Dionysos, durch einen heftigen Sturm von seinem Standorte in das Theater, welches am Fuße des Südabhanges der Burg lag, hinabgeworfen worden sei [18].

Wir haben es also schon hiernach jedenfalls mit Statuengruppen zu thun. Aber nicht dies allein können wir aus der beiläufigen Notiz Plutarchs schließen, sondern dieselbe berechtigt uns auch weiter, eine beträchtliche Ausdehnung und Figurenzahl dieser Gruppen anzunehmen. Denn wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet war, der in zusammenfassenden Darstellungen der Gigantomachie keineswegs zu den ständigen Figuren gehört, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten auch alle diejenigen in die Gruppe versetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schar der erdgeborenen Riesen besonders berühmt und durch Poesie und Kunst verherrlicht waren, also namentlich Zeus, Athene und Herakles, Poseidon,

Apollon, Artemis und Hephaestos, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern, was sich ziemlich von selbst versteht, eine gleiche Zahl von Giganten gegenübergestellt denken, die Figurenzahl der ersten Gruppe auf allermindestens sechszehn anwachsen würde. Und da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitentücke gearbeiten und nach einem großen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Figurenzahl jeder einzelnen werden denken müssen, so ergiebt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von wenigstens 60, vielleicht auch 80 und mehr einzelnen Statuen. In der That ein königliches Geschenk, welches neuestens eine sehr erhöhte Bedeutung für uns gewonnen hat, da, wie schon oben erwähnt, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht unbeträchtliche Reste dieser Gruppen, deren Postament man an dem östlichen Theile der südlichen Mauer der Akropolis von Athen wohl mit Recht aufgefunden zu haben glaubt [19]), uns erhalten sind. Die Entdeckung dieser jetzt in verschiedenen Museen zerstreuten, aber auf eine Provenienz zurückführbaren attalischen Statuen wird Brunn verdankt [20]). Wie groß der Bestand dieses unseres Besitzes sei, ist gegenwärtig noch nicht festzustellen, da seit der ersten Entdeckung schon mehre Statuen als zugehörig erkannt worden sind, die man anfangs als solche nicht erkannte, und da es sehr möglich ist, daß die Zahl noch beträchtlich anwachsen wird. Was bisher zu diesen Resten gerechnet worden, giebt Fig. 95 in einer allgemeinen Übersicht, es sind die folgenden Figuren. 1. 4. 9 in Venedig, 6. 7. 8. 10 in Neapel, 3 im Vatican, 5 in Paris, 2 in Castellanis Besitze in Rom [21]). Wahrscheinlich gehört auch noch eine vom Pferde sinkende Amazone in Neapel, die freilich sehr stark restaurirt ist [22]), mit in diese Reihe, welche auffallenderweise nur Unterliegende und Unterlegene, nicht einen einzigen von den Siegern aus den vier Gruppen darbietet, obgleich die vorhandenen Figuren augenscheinlich mehren derselben angehören. Die Bestimmung und Erklärung dieser Figuren ist freilich in mehren Fällen nicht ohne Schwierigkeit. Ganz unzeifelhaft ist zunächst die todte Amazone Nr. 7, welche der zweiten Gruppe angehörte. Grade rücklings hingestürzt — ein Motiv, das sich bei mehren dieser Figuren wiederholt — liegt sie auf einem Speere, wohl demjenigen, der ihr den Tod brachte, während ein zweiter, der für ihre Waffe wird gelten dürfen, zerbrochen rechts neben ihr angebracht ist. Der entblößte rechte Busen zeigt die Todeswunde, aus der, wie wiederum bei mehren dieser Figuren, das Blut in großen Tropfen sich ergießt. In dem angezogenen rechten Bein und dem über dem Kopfe liegenden rechten Arme ahnt man die letzten Spuren des geschwundenen Lebens, während die Starre des Todes in den gestreckten Gliedmaßen der linken Seite angedeutet ist; die tiefe Lage des Kopfes weist auf die Heftigkeit des Sturzes hin, seine leise Neigung zur Linken enthält ein Moment der Anmuth, welches sich mit dem Ausdruck der Stille des Todes, der allem Schmerz ein Ende gemacht hat, gar wohl vereinigt. Andererseits erinnern die kräftigen, fast etwas zu üppigen Formen des Körpers in Verbindung mit dessen Lage an die Wucht des vorhergegangenen Kampfes. Aus Beidem spricht zugleich eine sehr bestimmt naturalistische Kunstrichtung, der es weniger um die möglichst große Schönheit als um Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks zu thun ist. So hätte die Lage durch eine etwas andere Wendung des Körpers und durch größere Abwechselung in der Beugung und Streckung der Glieder beider





Seiten sich wohl anmuthiger machen lassen, vielleicht aber an Natürlichkeit verloren; so wie sie ist zeigt sie allerdings keine Spur von Zurechtgelegtem und Absichtlichem, und das verdient Lob, wie nicht minder daneben die discrete Behandlung der Gewandmotive, in denen alles realistisch Zufällige, welches der heftige Sturz und die platte Lage mit sich bringen könnte, mit gutem Takt vermieden ist. Ergänzt ist an dieser Figur nur der linke Fuß und die Nase.



Fig. 96 a. Alter gallischer Krieger in Venedig.

Nächst der Amazone sind einige Gallier, die also der vierten Gruppe angehört haben, am unzweifelhaftesten zu bestimmen, nämlich die beiden venetianer Statuen Fig. 95. Nr. 4 und 1. (Fig. 96. a. b.) und die pariser Fig. 95. Nr. 5. Der gallische Barbarencharakter spricht sich bei ihnen in dem Gesichtstypus und in dem struppigen Haar aus, und damit verbindet sich bei der einen venetianer und bei der pariser Statue die ebenfalls für gallische Krieger charakteristische völlige Nacktheit, während das aus dickem und steifem Stoffe gebildete Gewand der zweiten venetianer Statue einen wenigstens nicht ganz griechischen Schnitt zeigt. Zwei dieser Krieger, der pariser und der bekleidete venetianer, sind auf das linke Knie gestürzt und haben viel Analoges in der Composition, obgleich das Motiv ihrer Stellung nicht ganz dasselbe ist, bei dem pariser eine Wunde im linken Oberschenkel, während es bei dem venetianer eher in Ermattung, möglicherweise auch im Überrittensein zu suchen ist. Beide Kämpfer vertheidigen sich noch

gegen ihren aufrecht stehenden (oder berittenen) Gegner, wobei der venetianer sich, als halte er sich mühsam aufrecht, mit der linken Hand auf eine Bodenerhöhung stützt, während der pariser, wenn sein linker Arm echt ist, mit diesem den Schild, dessen Handhabe in der Hand erhalten ist, erhob. Der rechte Arm mit einem Schwerdtgriff in der Hand ist bei beiden Statuen ergänzt, in der Hauptsache aber wohl beide Male richtig, was auch von dem rechten Beine der pariser Statue gilt. Der Umstand, daß bei der venetianer Figur der Angriff von der rechten, bei der pariser von der linken Seite herkommt, bedingt in der verschiedenen Wendung des Kopfes den Hauptunterschied in der Composition beider. Bei der venetianer Statue ist die Nase ergänzt und sind viele Spitzen des struppigen Haares abgebrochen, wodurch der Ausdruck der Wildheit um einen Grad herabgesetzt wird. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß eine Statue im Garten der Villa Albani (abgeb. b. Clarac M. d. sc. pl. 854. C, 2211. c.) gewissermaßen die Motive dieser beiden Statuen in sich verbindet, obgleich sie mit dem rechten Beine kniet; in den Bewegungsmotiven steht sie der pariser Figur näher, doch hat sie die Bekleidung der venetianer; obgleich wesentlich größer (und von viel späterer und schlechterer Arbeit) als alle hier in Frage kommenden Statuen könnte diese albanische Figur doch möglicherweise auf die attalische Gruppe als auf ihr Vorbild zurückgehn und uns ein neues Glied aus der langen Reihe ihrer einzelnen Elemente vergegenwärtigen.



Fig. 96 b. Jüngerer gallischer Krieger in Venedig.

Ungleich kühner erfunden als bei den bisher besprochenen Statuen und dabei meisterlich ausgeführt ist die Stellung des anderen venetianer Kämpfers Fig. 95. Nr. 1, 96. b., der freilich ungleich stärker (modern sind beide Arme und das linke Bein) und nicht ganz richtig restaurirt, in der Hauptsache der Composition von dem antiken Meister doch kaum anders gedacht gewesen sein kann. Da keine Wunde sein Hinsinken motivirt, seine Bewegung auch viel zu kräftig ist um uns an irgend ein Ermatten denken zu lassen, so kann hier gewißlich nur ein gewaltsames Hinstürzen, sei es durch einen anrennenden Gegner zu Fuße, sei es durch das Ansprengen eines Berittenen das Motiv der dargestellten Lage sein, in welcher der Besiegte wahrscheinlich einen Schild zu seinem Schutze mit der Linken erhob, während er in der Rechten, mit der er sich hinterwärts auf den Boden stützt, ein, zum Gebrauche freilich nicht bereites Schwerdt gehalten haben mag; denn die völlige Waffenlosigkeit, in der wir die Figur jetzt sehn, ist höchst unwahrscheinlich. Hilflos genug ist seine Lage auch wenn wir ihn bewaffnet denken und der starke Ausdruck von Angst in seinen Zügen durchaus motivirt; bewunderungswürdig aber ist die Stellung, welche an diejenige einiger Seeräuber im Friese des Lysikratesdenkmals (Fig. 87) erinnert, ersonnen und durchgeführt; sie ist durchaus momentan: ein heftiger Stoß hat den Mann gefällt, der unwillkürlich mit der Rechten nach hinten hinausfuhr, einen Stützpunkt suchend, den ihm erst der Boden bietet, während er auch mit dem rechten Fuße noch fallend einen Halt nach hinten zu bekommen strebte. So ist die Gliederlage die mannigfaltigste, durchaus natürlich motivirt und doch in den glücklichsten Contrasten auf die beiden Seiten vertheilt; das höchste Lob aber verdient die Behandlung des Rumpfes an Brust und Leib, welche an elastischer Lebendigkeit und natürlicher Frische ihres Gleichen in dem ganzen Bereiche der antiken Kunst sucht, höchst fein studirt ist und doch den Eindruck macht, als sei sie von selbst entstanden. Der Kopf zeigt einen sehr ausgeprägten Barbarentypus, der noch weniger edel gehalten ist, als bei dem bekleideten Kämpfer; die Haarspitzen sind auch hier vielfach abgebrochen.

Schon nicht ganz so sicher ist die Bestimmung der neapolitaner Figur Fig. 95. Nr. 10 als Perser, welcher der dritten Gruppe angehört haben würde, doch sind immerhin überwiegende Gründe für diese Benennung vorhanden. Der hier dargestellte Gefallene ist nämlich mit Schuhen und Hosen bekleidet, seinen Kopf bedeckt eine s. g. phrygische Mütze, d. h. die bei orientalischen Völkern in der griechischen Kunst ziemlich unterschiedlos angebrachte Kopfbedeckung, und neben ihm liegt am Boden ein krummer Säbel, der, wenn nicht specifisch persisch, so doch jedenfalls specifisch ungriechisch ist. Die strenge Durchführung persischen Costüms würde nun vor Allem einen Rock mit langen Ärmeln bedingen, während die wenigstens halbe Entblößung des Oberkörpers von dem ärmellosen Chiton entschieden nicht persisch ist. Indessen könnte die theilweise Nacktheit aus künstlerischen Gründen beliebt sein, und schwerlich wird man der, wenn auch nur frageweise aufgestellten Ansicht von Friederichs (Bausteine S. 325) beitreten dürfen, daß diese Figur anstatt eines Persers vielmehr ebenfalls einen Gallier darstelle, „die ja auch Hosen trugen und auch wohl eine der phrygischen Mütze ähnliche Kopfbedeckung getragen haben könnten, gleichwie die Dacier auf der Traianssäule.“ Denn abgesehn davon, daß die hier ausgesprochenen Vermuthungen über das gallische Costüm sehr ungewiß klingen, wird man doch wohl annehmen dür-

fen, daß die Künstler dieser Gruppen zur Darstellung von Galliern nicht zwei so ganz und gar verschiedene Typen verwendet haben, wie sie in den sichern Galliern und der hier in Rede stehenden Figur vorliegen, für deren Erklärung als Perser obenan die für dies Volk besondern charakteristischen Hosen, dann die orientalische Kopfbedeckung und der krumme Säbel überwiegende Gründe hergeben. Der Lage nach stellt diese ziemlich stark ergänzte Figur (modern sind beide Arme und der rechte Fuß von der Mitte an) einen langsam Gestorbenen dar, bei dem die Todeswunde nicht sichtbar ist, der aber in seiner seitlichen Lage, in welche er offenbar allmählich hingesunken ist, gegen die Rückenlage mehrer andern heftiger hingestürzten Personen einen schönen und interessanten Contrast bildet.

Noch ungleich größere Zweifel über ihre Bedeutung als Perser betreffen die beiden in Rom (im Vatican und bei Castellani, früher in der Giustiniani'schen Sammlung) befindlichen Kämpfer Fig. 95. Nr. 3 und Nr. 2 und zwar wegen ihrer vollständigen oder fast vollständigen Nacktheit, welche persischer Sitte durchaus widerspricht. Dennoch kann über die Zugehörigkeit beider Statuen zu den attalischen Weihgeschenksgruppen kaum, am wenigsten bei der vaticanischen Figur ein Zweifel sein, und da Gallier aus dem bei der so eben besprochenen Statue angegebenen Grunde in ihnen schwerlich gemeint sind und an Giganten vollends nicht zu denken ist, so wird für denjenigen, welcher diese beiden Sculpturen nicht ganz aus dem hier in Frage stehenden Zusammenhange lösen will — was nach ihren Maßen und ihrem Stil kaum möglich ist — schwerlich etwas Anderes übrig bleiben, als diese beiden Gestalten entweder als Perser anzuerkennen, als welche die eine wenigstens durch ihre orientalische Kopfbedeckung bezeichnet wird, oder die Vermuthung zu wagen, in der Amazonengruppe seien männliche Verbündete der Kriegerinnen vom Thermodon mit dargestellt gewesen und die fraglichen Figuren seien Vertreter dieser; eine Vermuthung, welche sich durch schriftliche und bildliche Zeugnisse würde stützen lassen, immerhin aber das Bedenkliche hat, daß durch die Annahme solcher männlichen Hilfstruppen der Amazonen die zweite Gruppe, in welcher die Amazonen doch in überwiegender Zahl dargestellt gewesen sein müssen, eine Ausdehnung erhalten würde, welche die Grenzen des Wahrscheinlichen überschreitet.

Die Composition beider Statuen hat sehr große Ähnlichkeit, welche freilich eine etwas verschiedene Anordnung der Gliederlage so wenig ausschließt, wie eine Verschiedenheit in den Motiven. Beide Figuren knieen, die eine mit dem linken, die andere mit dem rechten Bein, beide stützen außerdem die linke Hand auf den Boden und erheben den rechten Arm zur Abwehr, denn auch bei der vaticanischen Statue ist dies Motiv, obgleich beide Arme und das rechte Bein vom Knie an ergänzt sind, unzweifelhaft. Eben diese vaticanische Figur aber erscheint ungleich mehr zusammengedrückt als die Castellani'sche, so daß man bei ihr an eine physische Gewalt, welche sie niederzwingt, zu denken haben wird, mag man diese nun in einem berittenen oder nicht berittenen Gegner suchen, während die andere Figur eine etwas freiere Stellung zeigt, die eher auf die Abwehr einer drohenden Gefahr als auf eine physische Überwältigung hinweist. Was für eine Bedeutung das gürtelartig um die Mitte des Leibes dieses Jünglings gewundene Gewandstück, wenn Etwas von ihm echt ist, habe, muß bei der Unsicherheit der Erklärung der

ganzen zusammengeflickten und stark ergänzten Figur [23]) wenigstens einstweilen noch dahinstehn.

Von den noch übrigen drei Statuen wird sich mit der relativ größeren Sicherheit noch die liegende Figur in Neapel Fig. 95. Nr. 6 bestimmen lassen, welche außer durch den Ausdruck ganz besonderer Wildheit, üppigstes wirres Haar, Angabe desselben selbst in den Achselhöhlen, wie sie nur bei rohen Naturen, einem Marsyas und dergleichen gebräuchlich ist, durch ein um den linken Arm gewickeltes Thierfell mit Katzenklauen (Löwen- oder Pantherfell) auszeichnend charakterisirt wird. Auch dieser Todte ist als Gallier aufgefaßt worden (Friederichs a. a. O. S. 324); allein nicht nur der Umstand, daß er an Wildheit und Rohheit alle anderen Gallier weit überbietet, sondern ganz besonders der andere, daß bei den Galliern der Gebrauch von Thierfellen anstatt der Schilde nicht nachweisbar und in dem hier gegebenen Zusammenhange doppelt unwahrscheinlich ist, läßt eher annehmen, daß es sich um einen gefällten Giganten der ersten Gruppe handele. Der einzige Umstand, welcher gegen diese Erklärung geltend gemacht werden kann, ist nicht etwa der, daß diese Figur alle übrigen an Größe nicht übertrifft, denn in den vier mit einander correspondirenden Gruppen können die verschiedenen Kategorien von dargestellten Wesen (Götter, Giganten, Heroen und Menschen der historischen Zeit) durch verschiedene Maßverhältnisse überhaupt nicht unterschieden worden sein, als vielmehr der andere, daß der Todte, welcher bis zum letzten Augenblicke gekämpft zu haben und dann jählings gestürzt worden zu sein scheint, in der Rechten den Griff eines Schwertes hält, während man bei einem Giganten eher an einen Baumast oder einen Felsblock als Waffe denken möchte. Dennoch ist auch dieser Einwand nicht entscheidend, da nicht allein in der älteren Kunst, in welcher die Giganten durchweg in heroischer Bewaffnung dargestellt sind, sondern auch in der späteren, in Werken, deren Zeit der Entstehung der attalischen Gruppen auf keinen Fall fern steht, wie z. B. in dem in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 843 abgebildeten Vasenbilde, ein Schwert in der Hand eines Giganten vorkommt, welcher mit dem Todten in Neapel große Ähnlichkeit hat und wie dieser mit einem Löwenfell ausgestattet ist. Das auf dem Boden neben der neapolitaner Figur liegende verknotete Band dürfte eher als Schleuder denn als Gürtel zu fassen sein; die Figur selbst aber hat auffallend gedrungene, fast unnatürlich kurze Verhältnisse, die sowohl in den Beinen wie im Rumpfe, besonders an der rechten Seite auf der Strecke von der Hüfte bis zur Brust in die Augen springen. Ob darin eine Absicht liegt und ob etwa der Gigant dadurch, daß er bei diesen sehr kurzen Proportionen dennoch die Länge der anderen Figuren hat, in seiner übermenschlichen Größe hat bezeichnet werden sollen, dürfte schwer zu entscheiden sein. Ergänzt sind an ihm die Hälfte der Finger der rechten Hand, das linke untere Bein und die Nase.

Ganz eigenthümliche Schwierigkeiten machen die beiden noch übrigen Figuren, der schöne todt hingestreckte Jüngling in Venedig Fig. 95. Nr. 9, Fig. 96 c. und der sterbende Krieger in Neapel Fig. 95. Nr. 8.

Was zunächst den ersteren anlangt, welcher, von einem gewaltigen Lanzenstoße von rechts nach links vollkommen durchbohrt, nachdem er schon durch einen Schwerthieb in der Brust verwundet war, plötzlich rücklings hingestürzt ist und todt, mit gebrochenen, halbgeschlossenen Augen, nicht sterbend daliegt, so ist es



Fig. 96c. Jugendlicher Krieger in Venedig.

vollkommen wahr, daß ihn der sechseckige Schild am linken Arm und der knappe, offenbar metallene Gurt, welcher seinen Leib umgiebt, als Gallier zu bezeichnen scheinen [24]), denn die gallischen Schilde sind in Kunstwerken in der fraglichen Form nachweisbar und die Gurte sowohl in Kunstdarstellungen wie in Originalexemplaren auf uns gekommen. Und so ist denn dieser Jüngling ebenfalls, z. B. von Friederichs (Bausteine S. 323) als Gallier angesprochen worden, wobei jedoch nicht verkannt worden ist, daß „in dieser Figur der Typus der Barbaren weniger signifikant ausgeprägt ist, als in den anderen.“ Allein dies sagt noch kaum genug und die Vermuthung, „der Künstler scheine die schöne Absicht gehabt zu haben, dem sterbenden Jüngling einen idealeren Charakter zu geben, als dem wilderen, trotzigeren Manne“ klingt auch nicht viel anders als ein Nothbehelf. Abgesehn nämlich von den bezeichneten Costümstücken erscheint der Jüngling durchaus griechisch; Kinn, Lippen und Nase sind freilich modern, aber auch in den echten Theilen erscheint die Physiognomie edel griechisch und sehr verschieden von den sichern Galliergesichtern; auch das lange und schlichtere Haar, mag es durch den Sturz in Unordnung gerathen sein, ist von dem wirren und struppigen Haare der sichern Gallier (nicht blos der attalischen Gruppe, sondern auch des s. g. sterbenden Fechters und des Galliers in der Villa Ludovisi, s. unten) merkbar verschieden, nicht minder der Körper mit der hochgewölbten Brust und dem schlanken Leibe von ausgesuchter, kräftig zarter Schönheit. Wie nun, sollen wir nach der Gesammterscheinung der Persönlichkeit einen Griechen erkennen? oder sind wir durch die Form des Schildes und den Gurt, zu denen sich als drittes, wenngleich nur zweifelhaftes Merkmal der Mangel eines Helmes gesellt, gezwungen, auch in diesem Jüngling einen Gallier anzunehmen? Der Gurt wäre möglicherweise als Grund für die letztere Auffassung noch zu beseitigen, indem wenigstens in einem Kunstwerke, der Ficoronischen Cista des Collegio Romano ein unzweifelhaft griechischer Held einen ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Gurt um den nackten

Leib trägt [25]); der sechseckige Schild aber ist bei einem Griechen ein zweites Mal wohl kaum nachzuweisen.

In ähnlicher Weise unentschieden muß die Bedeutung der letzten Figur, des sterbenden Kriegers in Neapel Fig. 95. Nr. 8 bleiben, welcher mit dem berühmten s. g. sterbenden Fechter im capitolinischen Museum merkwürdige Ähnlichkeit der Composition und doch zugleich von jenem eine tiefgehende Verschiedenheit zeigt. Nicht nur darin, daß er von links nach rechts, die capitolinische Statue von rechts nach links hingestreckt ist, obwohl auch dies mit den eigentlichen Motiven der Situation im Zusammenhange steht, sondern hauptsächlich darin sind beide Figuren verschieden, daß der Gallier im capitolinischen Museum, wie weiterhin näher entwickelt werden soll, sich selbst getödtet, knieend in sein Schwerdt gestürzt hat, während der neapolitaner Krieger, der eine große und stark blutende Wunde in der linken Rippenpartie zeigt, ohne Zweifel von Feindeshand gefällt ist. Die Verschiedenheit dieser Motive bedingt nun die Verschiedenheit der Lage beider Figuren und des in ihnen zur Anschauung gebrachten Pathos; der capitolinische Barbar ist aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, der neapolitaner Krieger sitzt mehr grade, jener ringt im schweren Todeskampfe, dieser erwartet gelassener das baldige Ende, dort ist das Pathos ein sehr lebhaftes, ergreifend vorgetragenes, hier ein sehr maßvolles, das weniger auf das Leiden als auf das Ermatten des Sterbenden den Nachdruck legt. Wer aber ist der neapolitaner Krieger? ein Grieche oder ein Barbar? Wenn der Kopf, wie gesagt worden ist [26]), modern wäre, so würde man trotz der vollkommenen Nacktheit vorziehn, einen Griechen zu erkennen; allein der Kopf ist echt, ergänzt nur die Nase und der obere Theil des Helmes. Dieser Helm nun, welcher in seiner Form mit den Helmen der classischen Völker übereinkommt, scheint den Sterbenden als Griechen zu bezeichnen; während aber der Gesichtstypus im Ganzen genommen nicht specifisch barbarisch, freilich auch nicht specifisch griechisch ist, erscheint die Barttracht, welche sich auf einen Schnurbart und einen kleinen Backenbart beschränkt, während das Kinn glatt geschoren ist, sehr bestimmt ungriechisch. Soll man nun glauben, daß der Künstler dieser Gruppe, der im Übrigen seine Gallier, nackt oder bekleidet, in bezeichnender Barhäuptigkeit gebildet hat, einem oder einigen derselben griechische Helme gegeben habe? oder soll man, was angesichts der Geschichte wohl möglich wäre, daran denken, es habe in dieser Figur (und vielleicht weiteren entsprechenden) ein auf Seiten des Attalos kämpfender, also graecisirter Gallier bezeichnet werden sollen? oder endlich, wäre barbarische Barttracht bei den Pergamenern annehmbar? Eine sichere Entscheidung dürfte auch hier zur Zeit schwierig sein [27]).

Überblicken wir nun diese Figurenreihe, in der wir, wie es nach dem Vorstehenden scheint, Probestücke aus allen vier von Pausanias genannten Gruppen des attalischen Weigeschenks vor uns haben, im Zusammenhange, so wird zuvörderst bemerkt werden müssen, daß die niedrige Aufstellung, auf welche sämmtliche Statuen, am augenscheinlichsten die liegenden, berechnet sind [28]), gar wohl mit Pausanias' Angabe, die Gruppen haben gegen (πρὸς) die südliche Akropolismauer gestanden, die natürlich den Felsboden nie um mehr als höchstens Schulterhöhe überragt haben kann, gar wohl übereinstimmt. Prüfen wir sodann den Stil, so muß vorweg des Umstandes gedacht werden, daß mehr als eine Stimme

die venetianer Statuen insbesondere für modern, Werke des XVI. Jahrhunderts angesprochen hat [29]). Diese Ansicht ist nun freilich schon den venetianer Figuren allein gegenüber aus inneren wie aus äußeren Gründen nicht haltbar und wird gegenüber der Thatsache der Zusammengehörigkeit einer noch größeren Anzahl von Statuen vollends hinfällig; daß aber unter Anderen auch gute Kenner (wie Thiersch, s. Anm. 29) bei diesen Werken an modernen Ursprung haben denken können, dies weist darauf hin, daß sie einen Stil zeigen, welcher von demjenigen der allermeisten antiken Sculpturen sich merklich unterscheidet, ja in Einzelheiten, wie in der Bildung der Brauen, fast ohne Analogon in der Antike ist.

Anknüpfen lassen sich freilich diese Werke ihrem stilistischen Charakter nach an mehr als eine antike plastische Arbeit; ganz abzusehn von den Sculpturen, welche, wie der s. g. sterbende Fechter im capitolinischen Museum und die Gruppe des Galliers mit seinem getödteten Weibe in der Villa Ludovisi, schon seit längerer Zeit derselben Schule oder Künstlergruppe zugeschrieben werden, der auch die hier behandelten Statuen gehören, führen z. B. die Reliefe vom Maussoleum und diejenigen des Lysikratesdenkmals in der Heftigkeit und Kühnheit der dargestellten Bewegungen und des Pathos sehr bestimmt zu den attalischen Gruppen hinüber und zeigen diese als eine kunstgeschichtlich motivirte weitere Entwickelungsstufe der dort auftretenden Stilelemente. Eigenthümlich aber bleibt den attalischen Statuen einerseits der gesteigerte Individualismus der Persönlichkeiten und andererseits der bis nahe an Realismus streifende Naturalismus in der Auffassung und Behandlung der Formen, der sich nichts desto weniger mit einem idealistischen Zug in der Wahl mehrer Personen, z. B. des todten Jünglings in Venedig und der Amazone, verbindet und ohne Zweifel in den siegreichen Pergamenern, Athenern und Göttern noch ungleich mächtiger hervorgetreten ist. Der Individualismus aber ist dadurch besonders eigenthümlich gefärbt, daß er auf die Darstellung barbarischer Personen, namentlich der Gallier angewendet ist. In dieser ethnographisch individualisirenden Barbarendarstellung tritt uns zugleich das positiv Neue entgegen, welches unseres Wissens die pergamenischen Meister in die griechische Kunst hineingetragen haben, sie, denen zum ersten Male die Aufgabe wurde, eine gleichzeitige historische Thatsache künstlerisch zu behandeln. Da aber diese Aufgabe, so vortrefflich sie hier gefaßt ist, in noch ungleich tieferer und meisterhafterer Lösung uns in den schon oben genannten älter bekannten Werken dieser Schule entgegentritt, wird bei deren Besprechung auf diesen Punkt zurückzukommen und näher einzugehn sein.

Fragen wir uns hier dagegen, ob wir die im Vorstehenden behandelten Statuen als Originale oder als Copieen zu fassen haben, so muß gestanden werden, daß wir eine durchaus sichere Entscheidung nicht geben können, während jedoch sehr überwiegende Gründe für die Originalität vorhanden sind. Über das Material des attalischen Weihgeschenkes fehlt uns die Überlieferung; für dasselbe aber etwa deswegen, weil die Gruppen im Freien standen, ohne Weiteres Bronze anzunehmen ist nicht gerechtfertigt, nur daß man gegen die Annahme von Erz nicht den Grund hätte aufstellen sollen, eine so figurenreiche Gruppe in Erz sei unerhört. Denn es fragt sich, wie viel weniger Figuren das große Weihgeschenk wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Bd. I. S. 362) umfaßt hat, und zwar von

gewiß viel größeren Figuren. Und auch das können wir nicht ermessen, ob eine Erzgruppe von dieser Ausdehnung die Geldmittel selbst eines Attalos überstiegen haben würde. Vollkommen wahr aber ist die Behauptung, daß die uns erhaltenen Figuren durchaus für den Marmor, nicht für Erz berechnet zu sein scheinen und daß sie ihrem Stil nach ganz den Eindruck unmittelbar empfundener Originalarbeiten machen. Copistenwerk irgend einer Zeit sieht anders aus, und daß wir es mit solchem zu thun hätten, wird auch noch durch die Zahl der Figuren sehr unwahrscheinlich. Denn man kann ja doch gewiß nicht annehmen, daß aus der Gesammtheit der Gruppen heraus grade nur die bisher nachgewiesenen zehn oder elf Figuren und zwar nur die Darstellungen der Besiegten copirt worden seien, stellt man den Besiegten aber auch nur eine ungefähr gleiche Anzahl von Siegern gegenüber, ohne welche die Composition mehrer der erhaltenen Figuren in ihren Motiven sehr unklar bleibt, so giebt das, ganz abgesehn von dem vollständigen Bestande der vier Gruppen, eine Menge von Statuen wie sie wohl schwerlich jemals nachgebildet, vollends in einem anderen Material, als dem des Originals nachgebildet worden ist. Daß es sich aber nicht etwa um Originalarbeiten aus römischer Zeit handele, ergiebt sich erstens aus dem mit nichts Römischem vergleichbaren Stil und sodann aus der Erwägung, daß die Römer, sollten sie auch jemals Gallierkämpfe in dramatisch bewegten Statuengruppen (nicht etwa gefesselte Besiegte, dergleichen an Triumphaldenkmälern gewöhnlich sind) dargestellt haben, was bei dem Mangel jeglichen Zeugnisses lebhaft bezweifelt werden muß, doch sicherlich nie Beruf hatten, mit Gallierkämpfen zusammen auch Giganten-Amazonen- und Perserkämpfe zu bilden.

Eine eigenthümlich interessante Frage, welche auch für die Geschichte der plastischen Gruppirung noch von großer Bedeutung werden kann, ist die nach der wahrscheinlichen ursprünglichen Aufstellung der Gruppen und der uns erhaltenen Figuren insbesondere. Die schon gemachte Bemerkung, daß die Aufstellung niedrig gewesen sein müsse, giebt nur einen sehr kleinen Theil der vollständigen Antwort auf diese Frage. Wie waren die Figuren im Verhältniß zu einander geordnet? Der aus manchen Gründen erste und nächstliegende Gedanke wäre der an eine Abfolge in einer Reihe, die Mauer als Hintergrund gefaßt. Aber schon wenn man den in diesem Falle erforderlichen Raum bedenkt, wird man zweifelhaft; denn, rechnet man für alle vier Gruppen auch nur 60 Figuren und für jede Figur im Durchschnitt 3 Fuß Standfläche, so würde das eine Basis von mindestens 180 Fuß Länge bei vielleicht nur 2 Fuß Tiefe ergeben. Dazu kommt aber ein Anderes. Eine Anzahl der erhaltenen Figuren kann man sich allerdings ganz füglich auf einer solchen Basis aufgestellt denken, sie können, ja sie wollen zum Theil entschieden scharf im Profil gesehn sein. Bei mehren anderen aber ist das grade Gegentheil der Fall, sie sind augenscheinlich nicht auf eine Profilansicht berechnet, sondern auf ganz andere Standpunkte der Betrachtung. Bei dem todten Jüngling in Venedig z. B. verschwindet in der Profilansicht von vorn (wie sie in der Übersichtstafel Fig. 95 Nr. 9 gegeben ist,) der rechte Arm vollkommen, was nicht die Absicht des Meisters gewesen sein kann; dagegen entwickelt sich die ganze Composition vollkommen und sehr schön, wenn wir zu Häupten des Todten stehn und ihn so sehn, wie er in Fig. 96. c. gezeichnet ist. In dieser Lage aber fügt er sich der Aufstellung in einer langgestreckten Reihe ganz entschieden nicht.

Ähnliches gilt von dem Giganten Fig. 95. Nr. 6 und wohl auch von der Amazone daselbst Nr. 7.

Nun hat das von Bötticher entdeckte Bathron auf der Akropolis von Athen oder das was er, mit großer Wahrscheinlichkeit muß man sagen, als den Kern eines der Bathra der attalischen Gruppen erklärt, bei gegen 50 Fuß Länge eine Breite (Tiefe) von 16 Fuß. Wie nun? führt das nicht, wenn man Böttichers Entdeckung anerkennt, zu einer ganz neuen Ansicht über die Aufstellung? Fast unausweichlich scheint sich aus der großen Tiefe dieser Basis eine Aufstellung der Figuren in mehr als einer Reihe zu ergeben, und wenn eine solche stattfand, so kann sie nicht wohl in einem regelmäßigen Neben- oder Hintereinander bestanden haben, das einer Magazinaufstellung mehr als künstlerischer Anordnung entsprochen haben würde. So wird man auf eine wesentlich malerische Gruppirung in mehren Planen hingedrängt; und wenn es auch voreilig und verwegen sein würde, eine solche als sicher zu behaupten, so darf doch nicht verkannt werden, wie vortrefflich, ja wie einzig und allein mit ihr sich die durch mehre der Figuren selbst geforderte Aufstellung derselben in senkrechter oder fast senkrechter Richtung auf die vordere Kante der Basis verträgt. Sollte sich das hier Angedeutete bei näherer Prüfung aller Umstände bewähren, so würde diese malerisch realistische Aufstellungsart einer großen Anzahl plastischer Figuren, welche über die malerisch realistischen Elemente in der Gruppirung des s. g. Farnesischen Stieres noch um ein Beträchtliches hinausgehn würde, ein höchst bedeutungsvolles Moment in der Geschichte der Gruppenbildung und nicht nur dieser abgeben.

Je bedeutender nun in jeder Beziehung uns aus den vorstehenden Betrachtungen das Weihgeschenk entgegentritt, welches Attalos I. nach Athen stiftete, und dessen einer Theil das Denkmal seiner eigenen Thaten und Siege ausmachte, um so unwahrscheinlicher ja undenkbarer muß es erscheinen, daß er seine eigene Hauptstadt ohne entsprechenden Schmuck gelassen habe. Es berechtigt uns daher Alles zu der Annahme, daß Pergamos vor allen anderen Orten mit Werken geschmückt wurde, welche der Verherrlichung der Siege seines Königs galten, und schon aus der in Athen aufgestellten Gruppe dürfen wir deshalb auf mehrfache Wiederholungen desselben Gegenstandes schließen. Dazu kommt aber noch der Umstand, daß Plinius seine Nachricht über die vier Künstler, welche des Attalos und Eumenes Gallierkämpfe darstellten, in seinem Buche über die Erzgießer mittheilt, wodurch wir genöthigt werden, neben den Marmorgruppen, deren Reste wir besitzen, zunächst auch noch Erzgruppen des bezeichneten Gegenstandes anzunehmen. Sehr wahrscheinlich aber hat es außer der athenischen Gruppe, noch eine zweite Darstellung desselben Gegenstandes gegeben, von der wir freilich eine litterarische Überlieferung nicht, wohl aber ebenfalls höchst bedeutende Reste besitzen, und zwar in dem schon oben erwähnten s. g. sterbenden Fechter im capitolinischen Museum und der Gruppe eines Galliers mit seinem von ihm getödteten Weibe in der Villa Ludovisi, wenngleich sich diese Annahme nicht streng beweisen läßt, und es müßig sein würde, über den ursprünglichen Aufstellungsort dieses Werkes und über seine Schicksale bis es nach Rom gelangte, Vermuthungen aufzustellen. Wenn aber schon früher triftige Gründe, welche im Folgenden berührt werden sollen, vorhanden waren, die genannten Sculpturen als Arbeiten griechischen Meißels des dritten oder zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrech-

nung und nicht als Producte römischer Kunstthätigkeit, weder als Originale noch als Copien, zu betrachten, so dürfte es vollends jetzt unmöglich sein, sie von den Resten der attalischen Weihgeschenksgruppen zu trennen und ihnen eine andere Entstehung als die in der pergamenischen Kunstschule oder durch die pergamenische Künstlergruppe zuzuweisen. Denn, wenngleich man ihren Stil und den der

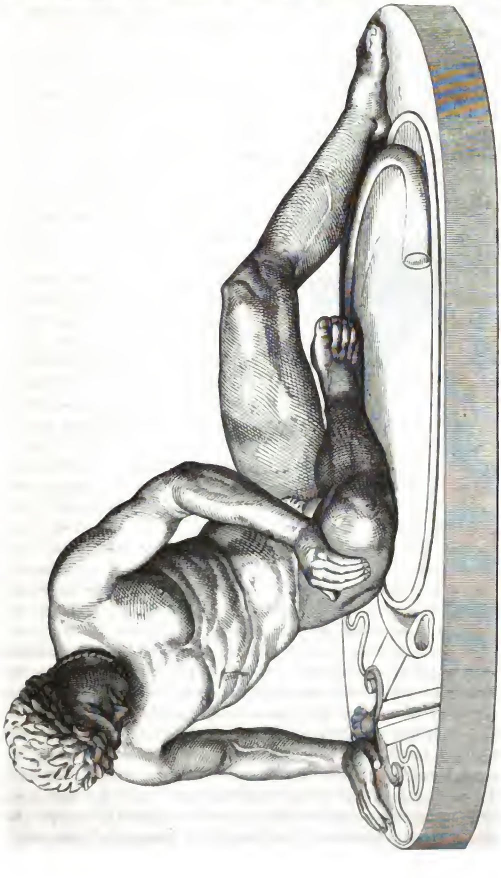


Fig. 97. Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum.

kleinen Statuen auch keineswegs schlechthin identisch nennen darf, so ist dennoch die Ähnlichkeit zwischen den beiderlei Werken, ist deren innerliche Verwandtschaft so groß, stehn sie gemeinsam den Hervorbringungen des römischen Meißels so bestimmt gegenüber, athmen sie beide so durchaus den Geist originellen Kunstschaffens, daß es fast als Eigensinn erscheint, wenn man, die kleinen Statuen als pergamenisch anerkennend, die größeren als selbst nur möglicherweise römisch betrachtet oder über den Zweifel über ihre Entstehungszeit nicht hinwegkommen zu können erklärt. Und auch der Umstand sei gleich hier noch ein Mal erwähnt, daß es sich bei den sogleich näher zu betrachtenden Sculpturen, wie bei den vorher besprochenen, um Theile dramatisch bewegter großer Handlungen oder Schlachtdarstellungen handelt und daß, mag man einerseits auf die hohe Vorzüglichkeit auch römischer Barbarendarstellungen in Statuen, andererseits auf Reliefdarstellungen von römischen Gallierkämpfen wie an dem Sarkophag Amendola (Anm. 24) und an der Traianssäule hinweisen, es doch schwerlich gelingen wird, dergleichen in freien Statuengruppen für Rom wahrscheinlich zu machen, geschweige denn nachzuweisen, ja auch nur über eine annehmbare Aufstellungsweise solcher Gruppen in Rom begründete Vermuthungen vorzutragen. Wir dürfen uns deshalb ohne Furcht gröblich zu irren, dem Studium dieser Sculpturen als dem von Originalwerken der pergamenischen Kunst hingeben.

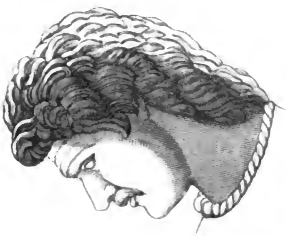


Fig. 98. Kopf des sterbenden Galliers.

Es ist das Verdienst des italienischen Gelehrten Nibby, in der Statue des sogenannten „sterbenden Fechters", um mit dieser, welche Fig. 97 in einer nach dem Gyps gefertigte Zeichnung und deren Kopf in einer Profilansicht Fig. 98 darstellt, zu beginnen, einen Gallier erkannt und nachgewiesen zu haben, obwohl er die Stelle des Plinius, von der wir ausgegangen sind, übersah, und schon deswegen nicht im Stande war, die kunstgeschichtliche Summe seiner Entdeckung zu ziehn und die ganze Bedeutung dieser Barbarendarstellung zur Anschauung zu bringen. Nibby, dem man allgemein gefolgt ist, stützte sich für seine Deutung auf die bei mehren alten Schriftstellern gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und der Kampfsitte der Gallier, von der die am meisten charakteristischen Züge sich in der Statue wiederfinden: das saftige Fleisch des mächtigen Körpers, der allein nicht geschorene straffe Schurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel zurückgestrichene, der Pferdemähne ähnliche und tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, ferner das aus einem soliden Stück Metall mit doppelter Drehung gewundene Halsband (torques), dergleichen in mehren Originalexemplaren von Bronze und Gold aus gallischen Gräbern auf uns gekommen sind. Bezeichnend ist sodann auch hier, wie bei einigen der oben besprochenen kleineren Figuren die völlige Nacktheit und ist das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen oder zerhauen dargestellt, auf der Basis

liegt und mit einer zweiten Öffnung anstatt des Mundstückes falsch ergänzt ist, endlich der große Schild, auf den der Krieger sterbend hingesunken, obgleich dessen Form nicht ausschließlich gallisch ist, sondern auch bei Römern vorkommt. Wenn hiernach über die Nationalität dieses Sterbenden kein Zweifel sein kann, so ist dadurch allein allerdings der Gedanke an einen Gladiator und an römische Entstehung des Werkes noch nicht ausgeschlossen, denn die Römer zwangen die Mitglieder fremder Nationen in der ihnen eigenthüm- Bewaffnung und Kampfart im Amphitheater zu fechten. Allein gegen die Annahme, unsere Statue stelle einen solchen Gladiator dar, spricht in der entschiedensten Weise eine nur einigermaßen



Fig. 99. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

genaue Prüfung der Lage, in welcher der Sterbende sich befindet und weiterhin ganz insbesondere die Vergleichung der Handlung, welche in der fälschlich „Paetus und Arria“ genannten, mit dem „sterbenden Fechter“ wohl sicher zusammengehörigen, aus demselben Marmor gearbeiteten Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 99) vorgeht. Diese Gruppe zeigt uns einen gallischen Krieger, welcher so eben sein Weib getödtet hat und im Begriffe steht, sich selbst das Schwert in die Brust zu stoßen. Gleicherweise ist auch der „sterbende Fechter“ von eigner Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehn, als die, daß er sich knieend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die tiefe Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers zumal auf dem Schilde mit der augenscheinlichsten Gewißheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Knieens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, son-

dern so gut wie unmöglich, und vollends schließt ein Blick auf die ludovisische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Dies ist vollkommen augenscheinlich in der ludovisischen Gruppe und in ihrer hastig aufgeregten Handlung; es ist der letzte Augenblick, der dem Gallier bleibt, ehe er von dem heranstürmenden Feinde ergriffen und überwältigt wird: zurückblickend auf die schon nahe herangekommenen Gegner, ja, wie ausbiegend vor den nach ihm greifenden Händen benutzt er diesen letzten freien Augenblick, um sich das (freilich wieder, aber wiederum richtig[30]), ergänzte) Schwert an einer Stelle in den Leib zu bohren, an der er mit Sicherheit, die große Herzschlagader (Aorta) durchschneidend, augenblicklichen Erfolg seines Selbstmordes erwarten darf. Der Sterbende des capitolinischen Museums war dem andringenden Feinde weniger nahe, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Dies ist in allgemeinen Zügen die Situation, welche sich in den beiden Werken ausspricht; wenngleich nun auch eine gleiche oder ähnliche in den erhaltenen Theilen der attalischen Gruppe nicht vorkommt, auch deren Wiederholung in diesem Werke nicht behauptet werden soll, so wird doch Jeder, welcher die Reihe jener kleinen Statuen aufmerksam und unbefangen prüft, gestehn müssen, daß das in ihnen zur Darstellung gebrachte Pathos dem in den größeren Statuen waltenden überaus analog ist, und daß man dem Geiste und der Erfindung nach das eine Werk gar füglich als die Fortsetzung des andern würde betrachten können. In beiden Werken aber tritt uns neben dem Pathos und, wie sich bei genauerer Prüfung ergiebt, wenigstens zum Theil in Verbindung mit diesem eine specifisch charakteristische Darstellung des Barbarischen, insbesondere, in den größeren Statuen ausschließlich, in den kleineren überwiegend, des gallischen Barbarenthums entgegen, und es wird sich lohnen, auf dies neue Moment der kunstgeschichtlichen Entwickelung und auf seine ziemlich weit reichenden Consequenzen etwas näher einzugehn.

Daß es sich in der That hier um ein Neues handelt, wird keiner weitläufigen Nachweisung bedürfen. Allerdings hatte die griechische Plastik schon von den Zeiten vor ihrer höchsten Blüthe an Nichtgriechen, Barbaren in den Kreis ihrer Gegenstände aufgenommen, Ageladas hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas den Iapygierkönig Opis gebildet, Troer erscheinen in den aeginetischen Giebelgruppen, Perser im Friese des Tempels der Nike Apteros, und die Amazonendarstellungen einzeln aufzuzählen ist unnöthig. Aber theils waren diese Fremdlinge, soweit sie nicht reine Ausgeburten der Phantasie sind, wie die Amazonen, den Griechen ungleich verwandter als die hier zuerst erscheinender Gallier, theils können wir, gestützt auf die erhaltenen Kunstwerke, die aeginetischen Giebelgruppen und die vielen Amazonenstatuen und Amazonenreliefe (der Fries des Niketempels ist nicht gut genug erhalten, um hier als Beweismittel benutzt zu werden) mit Sicherheit behaupten, daß die Plastik — ob dasselbe von der Malerei gilt, muß da-

hinstehn — bis auf die Zeiten der pergamenischen Kunst den Charakter des Unhellenischen wesentlich äußerlich faßte und auf Waffnung und Kleidung beschränkte, während sie in der Körperbildung und in der Handlung selbst die Fremden von den Griechen in der älteren Zeit durchaus nicht, in der jüngeren, für uns besonders durch den Maussoleumfries vertretenen, immerhin nur in mehr andeutender als durchgeführter Weise unterschied, und sich damit den Vortheil errang, durch die Ganzheit ihrer Werke hin das Maß hellenischer Schönheit und hellenischen Adels festhalten zu dürfen.

Wie ganz anders erscheint uns in den Werken der pergamenischen Künstler die Aufgabe erfaßt und gelöst. Die in Äußerlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Einzelne hinein gewissenhaften Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und die Künstler haben sich nicht gescheut, zur Vollendung der Charakteristik der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in ihre Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Sie haben, das gilt von den attalischen Statuen wie von den größeren Werken, die Gallier gefaßt als hohe, kräftige, musculös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, keineswegs harmonisch schön sind und viel mehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen läßt. Dasselbe gilt von den Köpfen, an denen das Haar rauh und struppig, ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt ist, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird, wiedergebend, dasselbe endlich von den Gesichtern mit der einzigen zweifelhaften Ausnahme des todten Jünglings in Venedig, in denen ein Typus ausgeprägt ist, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der unteren Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muß. Insbesondere aber hat der ungleich mehr in realistische Einzelheiten eingehende Meister des capitolinischen Galliers dessen Körper mit einer Haut bekleidet, die im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muß, so daß sie die Muskeln in weniger feingeschwungenen Flächen erscheinen läßt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füßen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füßen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuß einhergehn.

Bevor wir jetzt weiter untersuchen, welche Nachtheile und welche Vortheile der Darstellung den Künstlern aus der Nöthigung erwuchsen, Barbaren in ihrer an sich unschönen und unedeln Eigenthümlichkeit zu bilden, und durch welche Mittel sie vermocht haben, diese scheinbar ungünstige Aufgabe so auszubeuten, daß ihre Schöpfungen, insbesondere aber die ludovisische Gruppe und der capitolinische Sterbende, weit entfernt uns als unschön abzustoßen, Blick und Gemüth im hohen Grade anziehn und fesseln, ist zu constatiren, daß die Art der Darstel-

lung, welche so eben geschildert wurde, durch die Aufgabe selbst mit Nothwendigkeit bedingt war. Zum ersten Male im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamos als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, welche der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört, und welche mit allen ihren Einzelheiten in der lebendigsten Erinnerung fortlebte, es sei denn, daß man als ausgemacht ansehn wollte, was sich nur als wahrscheinlich hinstellen läßt, daß Euthykrates' Reitertreffen eine That Alexanders oder einer Heeresabtheilung Alexanders darstellte. Das einzige ältere Beispiel eines historischen Gegenstandes in einer plastischen Darstellung überhaupt ist, abgesehn von dem nur halbgriechischen Friese des Nereïdenmonumentes von Xanthos, die Schlacht von Plataeae im Friese des Niketempels von Athen; diese Schlacht aber war mehre Menschenalter früher geschlagen, ehe sie in jenem Friese ihre monumentale Verherrlichung fand, und der Künstler durfte der historischen Wirklichkeit um so mehr durch die andeutende Charakteristik der Begebenkeit, die früher entwickelt worden ist, genug gethan zu haben glauben, da sein Werk zum Schmucke eines Götterheiligthums bestimmt war und viel mehr ein Denkmal der göttlichen Hilfe, als menschlicher Thaten sein sollte und mußte. Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Sculpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, welche den später lebenden Menschen als Vorbild gedient hatten, und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht durchaus ideal und im idealen Stoffe zu componiren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich, die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Theil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon (Band I, S. 222), so gut wie dasjenige der Schlacht von Aegospotamoi (das. S. 362), und noch die lysippische Gruppe der Genossen Alexanders am Granikos, sofern der Schwerpunkt ihrer Darstellung auf die Porträtähnlichkeit, nicht aber auf die Wiedergabe der Begebenheit selbst fällt, muss dieser Classe zugerechnet werden, und enthält, wie früher entwickelt wurde, erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamos fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie in den Darstellungen der Gallierkämpfe des Attalos und Eumenes zu leisten hatten, und dies um so weniger, je eigenthümlicher speciell ihre Aufgabe war, nicht allein zum ersten Male einen gleichzeitigen geschichtlichen Gegenstand, sondern grade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, welche Jahre lang Griechenland und Kleinasien gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, eine idealisirende, das Barbarenthum nur andeutende Darstellung derselben so gut wie unmöglich und gebot den Künstlern von dem thatsächlich Gegebenen auszugehn. Wenn nun aber dies Thatsächliche ein Fremdartiges und Unschönes war, so verlohnt es sich wohl der Mühe, nachzuforschen, durch welche Mittel die Künstler ihren Werken einen tieferen Werth als den einer ethnographischen Cu-

riosität zu verleihen, dieselben allgemein menschlich bedeutend und interessant zu machen, und bei aller Hingebung an den Realismus der Formgebung in der Darstellung der Barbaren ihre Arbeiten doch nicht allein zu wirklichen Kunstwerken, sondern im gewissen Sinne selbst zu freien und idealen Schöpfungen zu machen gewußt haben. Eine erneute und genauere Betrachtung der erhaltenen Werke wird uns die Antwort ohne grosse Mühe finden lassen. Beginnen wir bei der capitolinischen Statue.

Es wurde die Situation, in der wir den Sterbenden finden, bisher nur so weit beleuchtet, wie es nöthig war, um zu erweisen, daß und wie er von der eigenen Hand gefallen und daß jeder Gedanke an einen in der Arena getödteten Gladiator zu verbannen sei, wir haben uns insbesondere darüber noch nicht Rechenschaft zu geben versucht, warum die Statue, wie kaum eine andere, erschütternd auf unser Gemüth wirkt. Der Grund hiervon ist wohl ohne Zweifel einerseits in dem vollendeten Naturalismus und Individualismus der Form und andererseits darin zu suchen, daß der Ausdruck des schmerzvollen Sterbens nicht allein mit voller Wahrheit aus der Statue zu uns spricht, sondern daß das bittere Todesweh die Darstellung ohne jegliche Einschränkung und ohne Beimischung irgend eines anderen mildernden oder erhebenden Elementes durchdringt.

In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äußersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fließt das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht[31]), und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft, die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, die Spannung der Muskeln fängt an nachzulassen, das Haupt ist dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge[32]). Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam und wehrt sich in unbewußtem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm, der ohne Zweifel richtig, halb schon gebogen restaurirt ist, zusammenknicken, der mächtige Leib vornüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn.

Ohne Zweifel würde ein derartiges in der feinsten Detailmalerei durchgeführtes Bild des Sterbens unter allen Umständen nicht verfehlen, einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth zu machen, und es mag in seiner Art auch Kresilas' sterbender Verwundeter, den man die letzten Athemzüge thun zu sehn glaubte, eine ergreifende Darstellung gewesen sein; aber die starke Wirkung unserer Statue beruht, wie oben angedeutet, auf dem vollkommenen Individualismus der Darstellung und auf der Einheit und Ganzheit in dem Ausdruck der Situation und ihres treibenden Pathos. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, daß der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen darzustellen hatte, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt gradezu davon ab, daß der Sterbende

ein Barbar ist. Dieser Satz ist für die tiefere Auffassung des Kunstwerkes von so großer Bedeutung, daß er etwas näher zu erklären und zu belegen sein wird.

Man versuche es einmal sich einen griechischen Helden oder auch nur einen einfachen griechischen Krieger in dieser Lage vorzustellen. Man wird sehr bald inne werden, daß man, um dies überhaupt möglich zu machen, die Motive wesentlich verändern muß, denn niemals würde eine Grieche, in der Schlacht überwunden und rettungslos in die Enge getrieben, die Hand an sich selbst legen; sondern kämpfend bis zum Äußersten den Tod von Feindeshand erwarten. Das ist der erste entscheidende Punkt, warum die hier geschilderte Situation nur an einem Barbaren dargestellt werden konnte. Den griechischen Mann können nur zweierlei Motive zum Selbstmorde treiben, entweder die Opferung des eigenen Lebens zum Heile des Vaterlandes oder für einen sonstigen großen und heiligen Zweck, jene freudige Hingebung, mit der sich ein Menoikeus tödtet, oder die Unmöglichkeit, ein befleckte oder entehrtes Dasein länger zu tragen, wie dasjenige, welchem Aias mit eigner Hand ein Ende macht. Von beiderlei Motiven kann bei unserem Gallier offenbar nicht entfernt die Rede sein, kein heiliger und grosser Zweck adelt und versüßt sein Sterben und hebt ihn auf den Schwingen einer begeisternden Idee über den Schmerz des Todes hinaus, und eben so wenig wirft er ein sittlich unerträglich gewordenes Leben gleichgiltig oder schmerzlich resignirt von sich; das einzige Pathos, das ihn durchglüht, das ihn in sein Schwert getrieben hat, ist die grasse, sinnverwirrende Verzweiflung. Denn sorgfältig, und gewiß absichtlich und mit guter Überlegung hat der Künstler in der Statue des Sterbenden jeden Zug von geistiger Erhebung, ja selbst jeden Zug von Trotz vermieden, der dem tödtlich Verwundeten in den letzten bittern Augenblicken Halt gewähren konnte, und nur Eines in seinem Werke ausgedrückt, das tiefe Weh des nahenden Todes. Das konnte und durfte er aber nur, in sofern er den Sterbenden als Barbaren darstellte, und zwar als ganzen und vollen Barbaren, so daß man sieht, wie hier Form und Inhalt in Eins zusammenfließen und das Barbarenthum, weit entfernt sich wie eine ethnographische Illustration nur in der Erscheinung auszusprechen, die ganze Kunstschöpfung durchdringt und bedingt. Das aber ist ein durch die pergamenische Kunst eingeführtes wahrhaft neues Moment. Denn so lange die griechische Plastik nur Griechen darstellte oder Barbaren, die sich nur äußerlich von Griechen unterschieden, konnte sie die Art des Pathos nicht darstellen, die wir hier vor uns sehn, konnte sie die Beschauer nicht in der Weise erschüttern, wie uns der pergamenische Meister mit seinem sterbenden Barbaren erschüttert. Der Tod jedes griechischen von Feindeshand gefallenen Mannes und vollends jeder Selbstmord eines Griechen mußte zugleich in dem Gemüthe des Beschauers eine Erhebung bewirken; wir würden ihn gefaßt, bis zum letzten Augenblick sich selbst beherrschend zu sehn verlangen, und, hätte ein griechischer Künstler der reifen, zum Ausdrucke des eigentlichen Pathos durchgedrungenen Kunst es je gewagt, einen sterbenden griechischen Helden anders, schon der Besinnungslosigkeit des Todes verfallen, seiner selbst nicht mehr mächtig und daher überwiegend, wenn nicht allein physisch leidend darzustellen, so würden wir zu behaupten berechtigt sein, er habe die richtige und würdige Auffassung seines Gegenstandes verfehlt, und würden uns von dem Anblick seines Werkes als von einem widerwärtigen, den man verhüllen, nicht zeigen sollte, abwenden. Den Barbaren dagegen durfte der griechische

Künstler im Sinne seines Volkes als ein Wesen niederen Ranges rückhaltlos im physischen Leiden des Sterbens darstellen, und dadurch, indem er zugleich nicht vergaß durch vorhergegangene Handlungen — das Zerbrechen des Schlachthorns und das Niederknieen auf den Schild — auf edlere menschliche Motive hinzudeuten, macht er mit seinem Werke einen ganzen und einheitlichen Eindruck, der uns tiefer ergreift als derjenige, den wir aus manchen andern Werken empfangen.

Etwas anders steht die Sache mit der ludovisischen Gruppe. Wenn freilich noch neuestens wieder gesagt worden ist, dieselbe sei „die schönste Verherrlichung des unbändigen, aber edlen Freiheitsstolzes eines Barbaren", so wird damit schon deswegen schwerlich das Richtige getroffen, weil eine solche Verherrlichung der Barbaren schwerlich in der Aufgabe und in der Absicht des pergamenischen Meisters gelegen hat; vielmehr scheinen zwei Motive zu der Erfindung dieser Gruppe innerhalb einer großen Schlachtdarstellung geführt zu haben: einmal die Charakterisirung einer völligen, hoffnungslosen, mit sinnverwirrendem Schrecken hereinbrechenden Niederlage, aus der keinerlei Entrinnen mehr möglich ist, und sodann diejenige der unbändigen Wildheit der Barbaren, welche, zum Äußersten getrieben, in wüthender Aufregung sich und die Ihren selbst vernichten. Denn wiederum, wie bei dem capitolinischen Sterbenden, muß man vor der ludovisischen Gruppe sagen, daß die hier ausgeprägte Handlung und Situation für einen Griechen unmöglich sei. Mochte ein solcher in der äußersten Bedrängniß sein Weib tödten, um es der Schmach der Knechtschaft zu entziehn, wie z. B. die von Harpagos in ihre Stadt eingeschlossenen Xanthier ihre Weiber und Kinder in die Burg einschlossen und dort verbrannten (Herod. I. 176), sich selbst hätte, wie schon oben bei der capitolinischen Statue hervorgehoben worden, ein Grieche in der hier geschilderten Lage nimmer getödtet, sondern er wäre, das zeigen uns die eben erwähnten Xanthier, bis zum letzten Athemzuge kämpfend gefallen. Wiederum also hatte der Meister einen gallischen Barbaren nöthig, um das darzustellen, was er darstellen wollte, wiederum fließen hier Form und Inhalt in Eins zusammen, und wenngleich man zugeben kann, daß eine Art von Hoheit der Gesinnung darin liegt, daß der Gallier den Selbstmord der Gefangenschaft vorzieht, so ist doch, auch nach dem Thatsächlichen der Darstellung, der Künstler nicht darauf ausgegangen, uns eine solche hohe Gesinnung, edeln, wenn auch wilden Freiheitsstolz des Barbaren zu schildern, sondern wesentlich nur dessen volle Verzweiflung. Denn wohl hat sein Antlitz in der Vorderansicht einen gewaltig aufgeregten und sehr schmerzlichen Ausdruck, aber keine Spur von Trotz oder Hohn oder von sonst einem Zuge, der ihn dem siegreichen Gegner gegenüber noch im Untergange verklären möchte, nur in der durch die Lage des Armes bei der jetzigen tiefen Aufstellung sehr erschwerten Profilansicht könnte man, im Munde besonders, einen Zug von Trotz zu entdecken glauben, der aber an und für sich noch nicht edel ist. Rührend, wenn auch nicht eigentlich schön (weder der Lage noch den Formen nach) ist das todt zusammengebrochene Weib, und sie ist es, welche am meisten uns die ganze Gruppe menschlich nahe bringt; und so wie der Meister des capitolinischen Sterbenden für Elemente seiner Darstellung gesorgt hat, welche unser Mitleid tiefer erregen, so hat der Künsler der Gruppe durch sein todt hinsinkendes Barbarenweib ohne Zweifel seine Beschauer rühren, ihre Theilnahme erwecken wollen, um dann durch den scharfen und durchgeführ-

ten Contrast seines wilden Galliers desto mächtiger zu wirken. An Heftigkeit des Pathos aber und an Gewalt des Vortrags weicht der ludovisische Gallier weder dem capitolinischen Sterbenden noch irgend einer der Statuen aus den attalischen Gruppen.

Wenn die vorstehend entwickelte Auffassung der beiden größeren Werke der pergamenischen Schule das Rechte trifft, wenn insbesondere ihnen, was wir bei verlorenen Theilen der attalischen Gruppen vielleicht ebenfalls voraussetzen dürfen, ein Pathos zum Grunde liegt, welches neben den Momenten des Erschütternden und Beängstigenden an sich kein Moment des Erhebenden enthält, so wird sich allerdings fragen lassen, ob diese Kunstwerke die Eigenschaften echt tragischer Darstellungen besitzen und ob sie demgemäß sittlich und damit auch ästhetisch gerechtfertigt sind, oder ob der Künstler mit denselben die Grenzen dessen überschritten hat, was einer edeln Kunst darzustellen erlaubt ist? Es werden indessen wenige Erwägungen hinreichen, um uns dies Letztere verneinen zu lassen und die pergamenischen Meister vollkommen zu rechtfertigen. Es ist ja freilich unzweifelhaft richtig, wenn Aristoteles vom tragischen Helden, damit sein Schicksal uns Furcht und Mitleid, die tragischen Affecte, errege, ein gewisses Maß von Gleichartigkeit mit uns selbst fordert und wenn er bestreitet, daß weder der ganz gute noch der ganz böse Mensch ein tragischer Held im echten Wortsinne sein könne, und es ist ebenso richtig, wenn von den Erklärern des antiken Ästhetikers dieser Satz dahin ausgedehnt wird, daß nur derjenige, welcher mit uns unter gleichen oder ähnlichen sittlichen Bedingungen handelt und leidet, Gegenstand des tragischen Interesses sein, Furcht und Mitleid erwecken könne, weil wir nur sein Handeln und Leiden auch für uns als möglich empfinden. Nun erscheint allerdings der Barbar dem Griechen wie uns gegenüber als ein Wesen sittlich niedrigeren Ranges und das Pathos, das ihn in's Verderben treibt, als ein solches, dem der Grieche nicht unterliegen kann. Wenn aber dennoch die Barbarenstatuen nicht nur betrübend, sondern tragisch auf uns wirken, so kommt das daher, daß, wenngleich wir empfinden, dieses Pathos, diese schrankenlose Entfesselung der blinden Leidenschaft könne nur bei solchen Menschen zur vollendeten Thatsache werden, die sittlich niedriger stehn als wir, die Keime dieses Pathos, die Elemente dieser Leidenschaft in der Menschennatur schlechthin begründet sind, und daß die Macht der Civilisation dazu gehört, um dieselben nicht zur vollen Entwickelung gelangen zu lassen. Dies aber begründet die von Aristoteles für die tragische Person mit Recht geforderte Gleichartigkeit der Barbaren mit dem Griechen und mit uns, und deswegen wirkt ihr Pathos, ihr Handeln und Leiden in der That tragisch auf uns.

Somit wird sich nicht läugnen lassen, dass diese leidenden und sterbenden Barbaren, obgleich sie nicht eigentliche tragische Helden sind und deswegen einen minder würdigen Gegenstand der bildenden Kunst abgeben, als leidende und sterbende Menschen eines höheren sittlichen Ranges, schon als die alleinigen Gegenstände künstlerischer Darstellung gerechtfertigt erscheinen würden; vollkommen aber sind sie dies, wenn wir sie in dem Zusammenhange auffassen, in dem sie ohne Zweifel gestanden haben, als die Theile eines größeren Ganzen, einer ausgedehnten Gruppe, deren Gegenstand der Sieg des Attalos oder Eumenes und des Griechenthums, der Civilisation über die Barbarei, eines Triumphdenkmals der Niederlage und der Vernichtung der gallischen Horden. Wir kennen diese

Composition in ihrer Ganzheit allerdings nicht und besitzen auch weder litterarisch noch monumental die nöthigen Hilfsmittel zu ihrer Reconstruction, obgleich sich einzelne Theile derselben, wie z. B. Scenen des Kampfes fast von selbst verstehn und durch einen Blick auf die erhaltenen Fragmente der attalischen Gruppen intensives Leben gewinnen, während die erhaltenen Theile auch von Seiten der Composition und in Rücksicht auf ihr Verhältniß zu der vorauszusetzenden ganzen Darstellung für diese das günstigste Vorurteil erwecken. Welch ein tiefgeschöpfter Gedanke ist es z. B., der sich in dem einsam auf seinem Schilde verblutenden Gallier ausspricht: ihn bedrängt unmittelbar kein siegreicher Gegner, aber so allgemein ist der panische Schrecken der Niederlage, daß er Alle, auch die von dem Mittelpunkte der Entscheidung Entfernteren gleichmäßig ergreift. Durch kein anderes Mittel hätte der Künstler die Allgemeinheit des Unterganges der Gallier in gleichem Maße fühlbar machen können. Verzichten wir aber auch auf eine Reconstruction der gesammten Gruppe aus unserer Phantasie, welche den Flug derjenigen des alten Meisters nie erreichen würde, so genügt die bloße Thatsache ihres Vorhandengewesenseins, die Kenntniß ihres Gegenstandes im Allgemeinen und nach seinem Hauptzweck, um uns die erhaltenen Theile als solche, im Verhältniß zum Ganzen in noch wesentlich anderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie uns erscheinen würden, wenn wir sie als alleinbestehend betrachteten. Der ästhetische und sittliche Schwerpunkt der Darstellung fällt nun nicht mehr auf diese unterliegenden Barbaren, sondern auf die siegenden Griechen; nicht auf die verzweifelnden Gallier, sondern auf die triumphirenden Hellenen concentrirt der Künstler unsere Theilnahme und unser Interesse. Und wohl darf man behaupten, daß, hätten die Barbarenstatuen allein bestanden, es die Aufgabe des Künstlers gewesen wäre, vor Allem das Menschliche in den Barbaren und in ihrem Pathos herauszubilden, und während man dann immer behaupten dürfte, es hätten würdigere Gegenstände sich finden lassen, als das Menschliche in dieser rauhen und rohen Gestalt, es hier vielmehr seine Aufgabe war, ganz besonders das Barbarische als Gegensatz zum Hellenischen in seiner erschreckenden Gestalt und mit seiner fürchterlichen Leidenschaft darzustellen; denn er sollte ja veranschaulichen wie alle diese rohe Kraft, wie alle diese zügellose Leidenschaft von der Überlegenheit des hellenischen Geistes und der hellenischen Sittigung vernichtet wurde. Furchtbar, gewaltig, imposant mußte er seine Barbaren zeigen, weil sonst der Sieg über dieselben der Verherrlichung nicht werth gewesen wäre; dass er sie aber trotzdem, trotz aller Fremdartigkeit und Wildheit noch mit so viel Menschlichkeit begabt hat, daß sie nicht der Gegenstand unseres Abscheus und Entsetzens, sondern derjenige unserer Theilnahme werden könnnen, das zeigt ihn als einen fein und tief empfindenden Künstler und giebt uns eine Ahnung davon, wie edel und groß diesen Überwundenen gegenüber seine siegenden Hellenen erschienen sein mögen.

So aufgefaßt und beleuchtet werden der capitolinische Sterbende und die ludovisische Gruppe als echte Kunstwerke im besten Sinne und zugleich als echte historische Kunstwerke erscheinen, d. h. als solche, bei denen der ideale Gehalt die Eigenthümlichkeit der Form bedingte und die Eigenthümlichkeit der Form den Ideengehalt voll und rein ausdrückte, als solche ferner, die keines Commentars bedurften, keine geschichtliche Kenntniß beim Beschauer voraussetzen, sondern die man nur zu sehn braucht, um sie aus sich selbst heraus zu begreifen und zu

würdigen, als solche endlich, die nicht ein zufälliges und gleichgiltiges Moment einer historischen Begebenheit, eine geschichtliche Anekdote zum Inhalte haben, sondern eine Thatsache von weltgeschichtlicher und von sittlich großer Bedeutung. Und nur Kunstwerke, die alle diese Bedingungen erfüllen, sind historische Kunstwerke; lassen sie eine oder die andere dieser Forderungen unerfüllt, so sinken sie auf die Stufe der Illustrationen hinab.

Kehren wir nun von diesen beiden größeren Arbeiten der pergamenischen Schule nochmals zu den in kleinerem Maßstabe gehaltenen Figuren der attalischen Gruppen zurück, so müssen wir freilich gestehn, daß wir unter den uns von diesen Gruppen erhaltenen Resten keine Figur von dem tiefen psychologischen Interesse des Sterbenden im capitolinischen Museum und der Gruppe in der Villa Ludovisi besitzen und daß wir nicht mit Sicherheit behaupten dürfen, dergleichen seien vorhanden gewesen; allein bei der Vortrefflichkeit, mit welcher auch in den Resten der Gruppen z. B. die gallischen Barbaren in ihrem Kämpfen und Unterliegen charakterisirt sind, wird man es nicht unwahrscheinlich nennen dürfen, daß auch in diesen Gruppen, wozu sie die ausgezeichnetste Gelegenheit darboten, tiefere psychologische Motive entwickelt, daß sie von einem ähnlichen Geiste echt historischer Bildnerei durchdrungen gewesen seien, wie die beiden größeren Sculpturen. Sei dem aber wie immer man glauben und vermuthen mag, jedenfalls bleibt gewiß, daß die pergamenische Kunst in dieser im Ganzen so wenig fruchtbaren Periode in den Gruppen, zu welchen der capitolinische Sterbende und die ludovisische Gruppe gehörten und insbesondere in diesen Meisterwerken selbst eine Kunstblüthe hervorgetrieben hat, die eigenartig gefärbt wie sie sein mag, sich fast mit den schönsten Hervorbringungen der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf. Und somit bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, auf welchen Elementen der früheren Leistungen der griechischen Plastik diese neue Entwickelung beruht und anzudeuten, wie sie auf die spätere Kunst eingewirkt hat.

Denn, obgleich mit Nachdruck hervorgehoben worden ist, daß die Werke der pergamenischen Künstler ein Neues in die griechische Plastik einführten, sollte damit keineswegs behauptet werden, dass diese eigenthümliche Entwickelung mit früheren in keinem Zusammenhange stehe, da sich im Gegentheil diese Leistungen als eine sehr natürliche Consequenz der Bestrebungen erklären lassen, welche die griechische Plastik seither verfolgt hat.

Vergegenwärtigen wir uns ihren Entwickelungsgang in ganz großen Zügen, so finden wir, daß die griechische Plastik vom Götterbilde als ihrer frühesten Leistung ausgehend, sich zunächst bestrebt, dieses in immer naturwahreren, der Wirklichkeit nachgeahmten Formen auszuprägen, während sie jedoch nach einer Durchbildung individueller Götterpersönlichkeit erst dann und in dem Maße zu ringen beginnt, wie sie sich durch fortdauernde Übung von der realistischen Naturnachahmung im Einzelnen emancipirt hat und die Formen des menschlichen Körpers in freierer Weise zum Ausdruck eines Ideals zu verwenden weiß. Diese Bestrebungen der zur Höhe aufstrebenden Kunst vollendet die Schule des Phidias, welche aber die Körperformen durchaus nur zu Trägern eines übersinnlichen Inhalts macht, und eben weil sie ein Übermenschliches und Übersinnliches in menschlichen und sinnlichen Formen vergegenwärtigen will, diese letzteren von aller Bedingtheit individueller Existenz reinigen und zu allgemeinen Typen einer bedingungs-

los erhöhten Menschlichkeit ausprägen muß. Eine parallele Entwickelung hatte die Darstellung des real Menschlichen durchgemacht, welche, von der Bildung nicht porträtähnlicher, also nicht persönlich individueller Ehrenstatuen sich zu jenen freieren Schöpfungen erhoben hatte, in denen Myron das physische Leben, Polyklet die physische Schönheit des Menschen in der höchsten und normalsten Entwickelung zur Anschauung brachte, während auch die Porträtbildnerei noch dahin strebte, die individuellen Züge zu idealisiren, d. h. dem absolut Menschlichen so weit zu nähern, wie dies immer möglich war.

Nach der Zeit der ersten großen Kunstblüthe sehn wir dagegen die Plastik einen anderen, fast den entgegengesetzten Weg der Fortbildung des Inhalts und der Form der Darstellung einschlagen, einer Fortbildung, die wir als das weitere und immer weitere Hervortreten des Subjectivismus und des Individualismus in Skopas und Praxiteles und in Lysippos kennen gelernt haben. In den Götterbildern wird nicht mehr die Verkörperung eines absolut Übermenschlichen, sondern die Darstellung eines in bestimmter Richtung gesteigerten Menschlichen angestrebt, während daneben das Menschliche selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen seiner bedingten und von wechselndem Pathos bewegten Existenz immer mehr Raum gewinnt und die Porträtbildnerei im Gegensatze zu der früher geübten vor Allem nach der Herausbildung des individuell Charakteristischen strebt.

Mit dieser Tendenz des wachsenden Subjectivismus und Individualismus, welche sich durch alle im Einzelnen mannigfach verschiedenen Bestrebungen der Plastik der letztvergangenen Periode folgerichtig hindurchzieht, steht nun die Kunst der pergamenischen Schule im vollkommensten Einklange, ja diese Gesammttendenz finden wir in ihren Schöpfungen recht eigentlich gegipfelt und vollendet. Das Neue, welches die pergamenischen Meister in die Kunst einführten, beruht ja durchaus sowohl in den Formen wie in dem diese Formen bedingenden geistigen Gehalt der Darstellungen auf der umfassendsten Charakterisirung des inviduell bedingten menschlichen Daseins; denn, mögen auch die in Pergamos dargestellten Barbaren nicht als bloße oder beliebige einzelne Individuen des gallischen Stammes erscheinen, so sind sie doch nimmer etwas Anderes als dessen auserlesene Repräsentanten, fast möchte man sagen: der vollendeten Charakteristik wegen auserlesene Exemplare, fern von allem typisch Idealisirten, welches uns in nicht seltenen späteren Barbarendarstellungen entgegentritt, in denen die fremden Völker in ihrer Gesammtheit repräsentirt werden sollen, und in denen eben deshalb die in den Gallierstatuen von Pergamos so eminente Individualität durchaus zurücktritt. So am vollkommensten in der von Göttling Thusnelda getauften Statue in der Loggia dei Lanzi in Florenz, welche neuerdings allgemein vielmehr als eine Germania devicta, eine Personification des besiegten Germaniens selbst erkannt wird; so aber auch in zahlreichen andern, Länder, Städte, Provinzen, Volksstämme in ihrer Gesammtheit und deshalb in allgemeinen Charakterzügen darstellenden Statuen. Vollendet und gegipfelt aber darf man die Gesammttendenz des Individualismus in den pergamenischen Werken einmal deshalb nennen, weil dieselbe in ihnen in der unbestreitbarsten Nothwendigkeit erscheint, und sodann deshalb, weil der Individualismus in diesen Werken als Träger des Historischen und des im Historischen ethisch Bedeutsamen in seinen schönsten Erfolgen, ja gleichsam in seinem Triumphe über den typisch schaffenden Idealismus sich darstellt.

Was nun endlich die Einwirkungen der pergamenischen Kunst auf diejenige späterer Epochen anlangt, so fehlen uns freilich die Mittel, ihren Einfluß von Anfang an und in ununterbrochener Folge nachzuweisen; aber gewiß beruhen die schon im Vorstehenden im Allgemeinen erwähnten zahlreichen und zum Theil in hohem Grade bedeutenden Darstellungen fremder Stämme wesentlich auf den Leistungen der pergamenischen Meister. Diesen Vorbildern verdanken aber weiter auch manche dieser späten Barbarendarstellungen, sofern sich in ihnen der Realismus in der Form mit der Bedeutsamkeit des geistigen Gehalts verbindet und sofern dieselben im dramatischen Zusammenhange gewisser Handlungen, wie z. B. der Bestrafung des Marsyas [33]), zu Rollen verwendet werden, die entweder nur durch sie oder wenigstens durch sie am besten und vollständigsten vergegenwärtigt werden können, ihre berechtigte Existenz und ihren eigentlichen Werth. Und endlich ist es nicht zu viel gesagt, wenn Brunn behauptet, daß diejenige Kunstrichtung, welche wir als die römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, sich an keine enger als an die pergamenische anschließt. Und wenngleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamos halten, wenngleich sie vielmehr in mehr als einem Betracht als Veräußerlichung und Entartung der ursprünglichen Bestrebungen und Schöpfungen sich darstellen, so bleibt nichts desto weniger die kunstgeschichtlich große Bedeutsamkeit der pergamenischen Kunst unangetastet stehn.

ZWEITES CAPITEL.

Die rhodische Kunst.

Neben den verschiedenen Monarchieen dieser Zeit stand von griechischen Freistaaten fast allein derjenige der Insel Rhodos durch seinen auf politischer Neutralität und einem weitausgedehnten, blühenden Handel begründeten Reichthum ebenbürtig da, und von allen unabhängigen Gemeinwesen besaß Rhodos allein in der Periode des Hellenismus die Mittel, um die Kunst in wirksamer Weise zu fördern und zu pflegen, welche dorthin aus Sikyon und wohl hauptsächlich durch Lysippos' Schüler, Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses verpflanzt zu sein scheint. Wenigstens ist uns von einem früheren Kunstbetrieb auf Rhodos so gut wie Nichts bekannt, und wenngleich wir den zu allen Zeiten blühenden Inselstaat auch in früheren Perioden keineswegs von Kunstliebe und Kunstthätigkeit entfernt denken mögen, so hat derselbe doch bis auf die Periode, in der wir mit unsern gegenwärtigen Betrachtungen stehn, in keiner Weise eine hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte gespielt, weder bedeutende Künstler selbst hervorgebracht, noch auswärtige in bemerkenswerther Weise beschäftigt. Der Aufschwung rhodischer Kunstliebe scheint gegen das Ende der vorigen Periode zu beginnen und offenbart sich zunächst durch größere Bestellungen bei berühmten

auswärtigen Meistern, so der Statue des Sonnengottes auf seinem Viergespann bei Lysippos (oben S. 92) und von fünf uns leider dem Gegenstande nach nicht bekannten Statuen bei Bryaxis (oben S. 66 vgl, SQ. Nr. 1316). Mit diesem Erwachen eines regeren Kunstgeistes dürfte es dann im Zusammenhang stehn, daß ein talentvoller Rhodier wie Chares sich in Lysippos' Lehre begab, aus der heimkehrend er sein staunenswerthes Kolossalwerk verfertigte. Ein hundert andere, wahrscheinlich von rhodischen Künstlern gearbeitete Kolosse auf Rhodos, von denen Plinius sagt, daß sie, obwohl kleiner als derjenige des Chares, doch auch jeder für sich genügt haben würden, um den Aufstellungsort berühmt zu machen, scheinen zu bezeugen, daß das Beispiel des Chares in hohem Grade anregend wirkte und vielfältige Nachahmung fand und zwar wahrscheinlich aus Staatsmitteln gefördert, da Kolosse, mögen dieselben nun Ehrendenkmäler von Feldherren und Königen [34]) oder, des Maßes wegen wahrscheinlicher, Weihebilder der Schutzgötter gewesen sein, schwerlich als aus Privatmitteln hergestellt gedacht werden können. Neben der Nachricht über diese Kunstwerke, deren Urheber wir nicht kennen, finden wir in einer Reihe rhodischer Inschriften aus dieser Zeit bis in den Beginn der römischen Kaiserherrschaft die Zeugnisse, daß nicht wenige Künstler auch von Privaten und zu Privatzwecken beschäftigt wurden. Diese in der großen Mehrzahl von L. Roß in Lindos gesammelten Inschriften (SQ. Nr. 2006—2030) lehren uns Künstler kennen, welche zum Theil geborene Rhodier waren, zum Theil anderen, namentlich kleinasiatischen Städten angehörten, aber in Rhodos und für Rhodos thätig oder daselbst angesiedelt und eingebürgert waren. Aus mehren dieser Inschriften können wir die Gegenstände der Darstellung entnehmen, und wir finden, daß diese vorwiegend Porträts, namentlich solche von Priestern waren, was auch dadurch bestätigt wird, daß Plinius einige der inschriftlich bekannten Künstler erwähnt und unter ihren Werken als Gegenstände neben Jägern, Bewaffneten und Athleten auch Opfernde nennt, die wir mit den Priestertatuen zu identificiren alle Ursache haben. Bei anderen Inschriften lassen die Größen der Basen auf andere Gegenstände, namentlich auf Gruppen schließen.

Wenngleich wir nun diese Künstler keineswegs für hervorragende Meister oder für schöpferische Genien zu halten haben werden, so bleibt die Thatsache des Vorhandenseins einer verhältnißmäßig so bedeutenden Zahl von Künstlern auf Rhodos gegenüber der Armuth anderer Orte schon an und für sich bedeutsam. Sie verbürgt uns einen ausgedehnten Betrieb der Kunst, der, wo er nicht durch den Willen eines Herrschers decretirt und mit den eben vorhandenen Kräften gleichsam zwangsweise gefördert wurde, die nöthige und natürliche breite Grundlage für die Leistungen höher begabter Individuen bildet. Der rege Kunstbetrieb auf Rhodos aber gewinnt dadurch an kunsthistorischer Wichtigkeit, daß er die Angehörigen fremder Orte als betheiligt zeigt, deren Thätigkeit sich in ihm centralisirt, nnd daß von ihm hinwiederum die Einflüsse und Anregungen auf einen weiteren Kreis hinaus wirken. Wir werden hierauf im folgenden Capitel bei der Besprechung der Künstler von Tralles zurückkommen, deren großes Hauptwerk, der sogenannte „Farnesische Stier“ auf Rhodos aufgestellt war, von wo er nach Rom in Pollio Asinius' Besitz gelangte, ein Werk, das wahrscheinlich auf Rhodos selbst und für Rhodos gearbeitet wurde, und das mit dem Hauptwerke rhodischer Künstler, dem Laokoon, eine größere Verwandtschaft zeigt, als irgend eine zweite

Antike. Einstweilen halten wir uns aber an die einheimischen Künstler von Rhodos, von denen freilich außer den Meistern des Laokoon nur einer, Aristonidas, etwas näher zu besprechen sein wird, da sich an seine Statue des reuigen Athamas ein besonderes Interesse anknüpft. Dieser Heros hatte der Sage nach, durch Hera in Wahnsinn versetzt, seinen Sohn Learchos ermordet, worauf er, als ihn die Göttin aus der Verblendung wieder befreite, ähnlich wie Aias über die im Wahn begangene That in die tiefste Reue und Scham versank. In dieser Situation dasitzend hatte ihn Aristonidas gebildet und zwar soll der Künstler, nach Plinius' Angabe, Eisen zu seinem Erz gemischt haben, um durch die Rostfarbe des ersteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmerte, die Röthe der Scham darzustellen. Das technische Verfahren unterliegt begründeten Zweifeln[35]), doch kommt darauf Nichts an, da Aristonidas dieselbe Wirkung, die Plinius vielleicht irrthümlich dem Eisenrost zuschreibt, durch ein anderes technisches Verfahren erreicht haben mag, und da uns am wenigsten diese technische Spielerei, welche an diejenige Silanions in der Darstellung seiner todesbleichen Iokaste (oben S. 81) erinnert, das Werk des rhodischen Künstlers interessant und wichtig macht. Das Interesse und die Wichtigkeit desselben beruht vielmehr auf der Wahl des Gegenstandes, einerseits weil dieser ein solcher ist, der unseres Wissens bisher von der griechischen Plastik noch nicht behandelt worden war, der uns also die rhodische Kunst im Gegensatze zu dem allgemeinen Treiben der Periode bestrebt zeigt, Neues aufzusuchen und aus sich selbst heraus zu gestalten, andererseits weil die Darstellung eine durchaus pathetische ist, welche auf Anregungen der tragischen Poesie beruht. Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehn können, erst durch die Tragödie, durch Aeschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehn gebracht worden. Alles dieses aber, die Neuheit des Gegenstandes, das Hochpathetische der Darstellung und das Verhältniß zur Tragödie als Quelle derselben findet sich zusammen wieder in dem Hauptwerke der rhodischen Künstler, im Laokoon und in demjenigen der auf Rhodos arbeitenden trallianischen Meister, dem Farnesischen Stier, während wir in früheren wie in späteren Zeiten ein ähnliches Verhältniß zur tragischen Poesie nur bei sehr wenigen Werken der Plastik finden, die ihre Schöpfungen vielmehr überwiegend auf das Epos und daneben in einzelnen Fällen auf die local fortlebende Heldensage gründet.

Unter den übrigen rhodischen Bildnern zweiten Ranges würde demnächst Philiskos, von dem eine Reihe von Götterbildern die Porticus des Metellus schmückten, eine auszeichnende Hervorhebung verdienen, wenn es nicht aus mehren Gründen wahrscheinlich wäre, daß dieser Künstler dem folgenden Zeitraum angehört, dessen Darstellung die Besprechung seiner Werke vorbehalten bleiben muß. Dagegen concentriren wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf Agesandros, Athanodoros und Polydoros, die Meister des Laokoon[36]).

Als diese kennen wir die drei Künstler nur aus der einen Stelle des Plinius, welche uns ihrem übrigen Inhalte nach weiterhin beschäftigen wird, dagegen erscheinen zwei der drei angeführten Namen, Agesandros und Athanodoros in einigen Inschriften (SQ. Nr. 2033 ff.) wieder, von denen vier, welche aus römischer Kaiserzeit stammen, augenscheinlich aber Copien älterer Originale sind, Athanodoros, den Sohn des Agesandros als Künstler nennen, während eine fünfte auf

Rhodos selbst gefundene auf der Basis von einer Ehrenstatue steht, welche die Bürger von Lindos nebst anderen Auszeichnungen dem Athanodoros, Agesandros Sohne wegen religiöser und bürgerlicher Verdienste zuerkannten. Die Übereinstimmung auch des Vaternamens erlaubt uns, hier an den einen Künstler des Laokoon zu denken, Agesandros also ist der Vater, Athanodoros sein Sohn, und, obwohl der dritte dieser Künstler, Polydoros, nirgend sicher wieder vorkommt[37]), lassen uns die Inschriften im Zusammenhange mit der Stelle des Plinius mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß auch Polydoros Agesandros' Sohn gewesen sei, während die wiederholte alleinige Nennung des Athanodoros uns berechtigt, diesen als den begabtesten und bedeutendsten der drei am Laokoon gemeinsam arbeitenden Meister zu betrachten.

Bevor wir uns jetzt zu einer eingehenden Betrachtung der Gruppe des Laokoon und zu dem Versuche ihrer ästhetischen und kunstgeschichtlichen Würdigung wenden, müssen wir zwei Vorfragen erledigen, nämlich erstens: ist die Gruppe, die, 1506 gefunden, jetzt im Vatican steht, das Original oder eine Copie? und zweitens: giebt es ein directes, d. h. äußeres Zeugniß für die Entstehungszeit des Werkes?

Anlangend die Entscheidung der ersteren Frage kommen folgende Punkte zur Erwägung. Plinius, der einzige alte Schriftsteller, welcher das Werk der rhodischen Meister erwähnt, giebt an, dasselbe habe in seiner Gesammtheit aus einem Steinblock bestanden. Dies ist bei der Gruppe, welche wir besitzen, sicher nicht der Fall; schon Michel Angelo hat drei Stücke entdeckt, Raphael Mengs unterschied deren fünf, Petit-Radel sechs, und daß der vaticanische Laokoon in der That aus sechs Stücken bestehe, wird als ausgemacht gelten dürfen. Hält man demnach an Plinius' Ausspruch als unumstößlicher Wahrheit fest, so muß man die Gruppe im Vatican für eine Nachbildung erklären. Allein die Fügung der einzelnen Stücke ist so vorzüglich und genau, daß noch heutigen Tages eine sehr scharfe Betrachtung dazu gehört, um auch nur einige Fugen zu erkennen, und daß, wie angegeben, Jahrhunderte vergangen sind, bis man die wirkliche Zahl der Stücke erkannt und nachgewiesen hat. Schon hiernach würden wir vollkommen berechtigt sein anzunehmen, Plinius habe sich getäuscht und den Schein, es sei ein Marmorblock, für Thatsache angenommen; aber es kommt noch hinzu, daß die ganze Stelle des alten Schriftstellers so rhetorisch prunkend ist und so recht augenscheinlich darauf angelegt, die Gruppe des Laokoon in jeder Hinsicht als ein Wunder der Kunst darzustellen, daß wir nicht zu fürchten brauchen, wir treten Plinius zu nahe, wenn wir annehmen, er habe sich in dem Satze: die Künstler machten den Vater und die Söhne und der Schlangen wunderbare Knoten, Alles aus einem und demselben Steinblock, zu einer Ungenauigkeit fortreißen lassen. Es müßten also bedeutende weitere Argumente sich finden, um uns glauben zu machen, daß wir nicht das Original der rhodischen Meister vor uns haben. Gar keinen Anspruch auf Gewicht hat dasjenige, welches man aus der angeblichen Nichtübereinstimmung des Fundorts unserer Gruppe mit dem Aufstellungsorte derselben bei Plinius ableiten könnte. Nach Plinius stand die Gruppe im Palaste des Kaisers Titus[38]) auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den

sogenannten „Camere Esquiline“ das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber nicht allein ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, sondern der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller geben einen anderen, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten „Sette Sale“ an, und endlich ist von Thiersch [39]) auch aus inneren Gründen erwiesen worden, daß der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben könne, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

Bedeutender erscheint auf den ersten Blick das gegen die Originalität der jetzt vorhandenen Gruppe aus dem Fehlen der Künstlerinschrift zu entlehnende Argument. Dies Fehlen einer Inschrift mit den Namen der Künstler ist ohne Zweifel auffallend, man sollte erwarten, daß die Meister eines so bedeutenden und dabei dem Gegenstande nach so durchaus neuen Werkes kaum versäumt hätten, sich an demselben zu nennen, und namentlich müßten dies diejenigen als wahrscheinlich betrachten, welche das Werk in die Zeit des Titus ansetzen. Denn, obgleich in älterer Zeit keineswegs alle plastischen Arbeiten mit dem Namen des Künstlers bezeichnet wurden, so wird doch die Beifügung des Künstlernamens im Verlaufe der Zeit immer gebräuchlicher und scheint namentlich in der römischen Kaiserzeit, außer bei Porträtsstatuen bei solchen Einzelwerken — von architektonischen Gruppen kann nicht die Rede sein —, die Anspruch auf Originalität machten, Regel zu sein. Dennoch ist der Gedanke an eine hier stattfindende Ausnahme, auffallend wie diese sein mag, nicht gradezu abzuweisen; aber es ist auch möglich und bei der Annahme, der Laokoon sei lange vor Titus' Zeit in Rhodos gemacht und von dort nach Rom versetzt worden, wie der Farnesische Stier, sogar nicht unwahrscheinlich, daß eine Künstlerinschrift ursprünglich vorhanden, aber auf einer Basis angebracht gewesen sei, die, als einen Marmorblock von bedeutendem Gewicht und verhältnißmäßig geringem Interesse für den späteren Besitzer des Kunstwerkes mitzuschleppen man füglich Anstand genommen haben mag. Gleiches gilt von dem Farnesischen Stier, der ebenfalls keine Künstlerinschrift trägt. Aus dieser Annahme würde sich denn auch Plinius' Angabe, die Meister des Laokoon seien weniger allgemein bekannt gewesen als andere Künstler, in sehr natürlicher Weise erklären.

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, daß theilweise Wiederholungen der Gruppe existiren [40]). Obgleich aber in älterer und neuerer Zeit bald diese, bald jene dieser Wiederholungen als älter und vorzüglicher denn das vaticanische Exemplar und als Rest des eigentlichen Originals angesprochen worden ist, so ist doch noch nie erwiesen worden, daß dies mit Recht geschehen sei, während andererseits mehre dieser Wiederholungen unzweifelhaft, wenn sie auch antiken Ursprungs sind, so doch aus weit späterer Zeit stammen, als die vaticanische Gruppe und andere als Werke des 16. Jahrhunderts mindestens verdächtig sind [41]). Es kann mithin wenigstens bis jetzt auch diesem letzten Argument gegen die Annahme, der vaticanische Laokoon sei das Original, kein Gewicht beigelegt werden, während namentlich die Übereinstimmung seines Fundorts mit dem antiken Aufstellungsort in Rom dafür spricht, daß wir in der That im Vatican das von Plinius besprochene Original der drei rhodischen Meister vor Augen haben [42]).

Wir wenden uns zu unserer zweiten Vorfrage: giebt es eine directe Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon? Es darf als allgemein bekannt gelten, daß dieses eine der brennendsten Streitfragen der ganzen alten Kunstwissenschaft ist, eine Streitfrage, über welche sich die Archäologen seit Winckelmann in zwei ansehnliche Heerlager getheilt haben. Ob es zwischen diesen beiden Heerlagern jemals zu einer Ausgleichung kommen werde und könne, ist eben so wenig abzusehn, wie vor der Hand vorausgesagt werden kann, welcher der beiden Parteien, wenn nicht durch die Überzeugung der Gegner, so doch in der öffentlichen Meinung der Sieg zufallen mag; aber gewiß ist gegenwärtig noch an keine Ausgleichung zu denken, vielmehr erscheint es jetzt noch als die unbedingte Pflicht der Mitglieder des einen wie des anderen Heerlagers ihre Fahne hoch zu halten und zwar deshalb, weil von der Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon die Gesammtansicht über den Entwickelungsgang der Kunst in dem Zeitraume von Alexander bis zu den Antoninen unmittelbar abhangt.

Die vorstehend angegebene Frage also: giebt es für den Laokoon eine directe außerhalb des Werkes selbst gelegene Zeitbestimmung? wird von der einen Hälfte der Archäologen bejaht, und zwar dahin bejaht: in der Stelle des Plinius, die vom Laokoon handelt, ist bezeugt, daß der Laokoon in Rom zu Titus' Zeit und für den Palast des Titus, wo er aufgestellt war, gemacht worden ist; von der anderen Hälfte der Archäologen wird diese Frage verneint, und zwar dahin verneint: in der Stelle des Plinius ist keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon enthalten. Um die Stelle des Plinius nämlich und ihre Auslegung dreht sich einzig und allein der Streit, da diese einzig und allein die Gruppe des Laokoon behandelt; nothwendiger Weise also ist von der Stelle des Plinius auszugehn, die zunächst bis auf den einen streitigen Ausdruck in seiner buchstäblich genauen Übersetzung folgen möge. Zu ihrem Verständniß ist vorweg dies zu bemerken: Plinius hat im sechsunddreißigsten Buche die Hauptmasse der Marmorbildner in systematischer Anordnung behandelt, und dann die in dieser Darstellung noch nicht erwähnten berühmtesten Kunstwerke unter Anführung der Namen ihrer Meister nach Maßgabe ihres Aufstellungsortes in Rom hinzugefügt, so die Werke in Pollio Asinius' Besitz, diejenigen in der Porticus der Octavia, diejenigen in den servilianischen Gärten und endlich die in den Kaiserpalästen auf dem Palatin aufgestellten [43]). Indem der Schriftsteller auf diese Weise so ziemlich alle berühmten griechischen Künstler genannt zu haben meint, fährt er in der uns jetzt interessirenden Stelle fort: „und viel mehr (Künstler) sind nicht berühmt, indem dem Bekanntsein Einiger bei sehr vorzüglichen Werken die Zahl der Künstler entgegensteht, von denen nicht ein einzelner für sich den Ruhm besitzt (occupat), noch auch mehre ihn in gleichem Maße behaupten können; dieses ist bei dem Laokoon der Fall, welcher sich im Palaste des Kaisers Titus befindet, ein Werk, welches allen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehn ist. Aus einem Steinblock haben ihn und die Kinder und der Schlangen wunderbare Knoten *de consilii sententia* die höchst ausgezeichneten (summi) Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros die Rhodier gemacht."

Die Worte nun, auf deren Auslegung es hier allein ankommt, „*de consilii sententia*", haben selbst bei denen, welche den Laokoon in römischer Zeit entstanden glauben, verschiedene Erklärungen gefunden, von denen die eine, welche

selbst Thiersch vertritt: „consilium ist der Rath, den die Künstler unter sich bildeten; worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluß (sententia) des Rathes ausgeführt" durchaus mit derjenigen Erklärung übereinstimmt, welche auch die für die richtige und allein mögliche halten, welche den Laokoon in die Diadochenperiode versetzen. Allein in neuerer Zeit hat man auf gegnerischer Seite eine durchaus verschiedene Erklärung aufgestellt, mit der allein wir es zu thun haben [44]). Nach dieser Erklärung ist consilium der Rath, Staatsrath oder Geheimrath des Kaisers Titus und sententia der Ausspruch, Befehl, das Decret eben dieses Geheimraths; „de consilii sententia fecerunt" hieße demnach: die Künstler machten den Laokoon nach dem Decret des kaiserlichen Geheimraths, und also unter Titus und für Titus.

Nun ist allerdings „de consilii sententia" die gewöhnliche officielle Formel da, wo es sich um Beschluß, Befehl oder Decret des Staatsrathes (consilium principis) handelt [45]), nicht richtig aber ist die Behauptung, diese Phrase komme **nur** in diesem Sinn und Zusammenhange vor; es sind vielmehr neuerdings schon mehre Stellen alter Autoren nachgewiesen [46]), die sich wahrscheinlich werden vermehren lassen, in welchen diese Formel von der Berathung und Entscheidung anderer Körperschaften (der Consuln, eines Familienrathes, der Götter um Juppiter, der Tugenden in übertragener Anwendung) gebraucht wird, welche also mindestens das Eine beweisen, daß mit dem Nachweis der gewöhnlichsten Anwendung dieser Formel auf den Rath des Kaisers die Sache nicht als abgethan gelten darf, daß im Gegentheil die Erwägung der innerlichen Schwierigkeiten, mit denen die Annahme, de consilii sententia sei auch in diesem Falle von einem Beschlusse des Staatsrathes zu verstehn, verknüpft ist, in ihr volles Recht eintritt. Diese Schwierigkeiten sind aber in der That außerordentlich groß, wenn man die folgenden Momente wohl bedenken will.

Es muß nachdrücklich hervorgehoben werden, daß nicht allein keine ältere plastische Darstellung des Laokoon existirt als die Gruppe, von der Plinius redet, sondern daß die Sage von Laokoons Tode überhaupt in dieser Gruppe zum ersten Male im ganzen Verlauf der griechischen Kunstgeschichte dargestellt worden, daß wenigstens keine Spur einer — ähnlichen oder verschiedenen, plastischen oder gemalten — Darstellung dieses Gegenstandes in einem älteren Kunstwerke vorhanden oder nachweisbar ist, weder in einem erhaltenen noch in einem von irgend einem alten Schriftsteller erwähnten [47]). Wäre dies nicht der Fall, wäre Laokoons Tod ein in früherer Zeit mehrfach oder wenigstens in einem berühmten Kunstwerke, einer Gruppe oder einem Gemälde behandelter Gegenstand gewesen, so würde es denkbar erscheinen, daß der Staatsrath des Kaisers Titus die Wiederdarstellung dieses Gegenstandes in einer zum Schmucke des kaiserlichen Hauses bestimmten Marmorgruppe aus irgend einem uns nicht bekannten Beweggrunde für besonders passend erkannt und beschlossen, und diesem Beschlusse gemäß drei vorzügliche Künstler mit der Ausführung beauftragt hätte, obwohl schon dieses von Plinius anders hätte ausgedrückt werden müssen. Aber ganz gewiß konnte der Staatsrath des Kaisers Titus nicht auf den Gedanken kommen, einen bis dahin noch niemals künstlerisch dargestellten, als überhaupt darstellbar noch durch Nichts erwiesenen Gegenstand darstellen zu lassen. Ja, wenn dieser Gegenstand ein durch das Leben des Tages oder die gleichzeitigen Weltereignisse

gegebener oder nahe gelegter wäre, so könnte man sich vorstellen, der kaiserliche Rath habe den Beschluß gefaßt, diesen Gegenstand künstlerisch bilden zu lassen, und habe dies denjenigen Künstlern aufgetragen, die sich entweder bereit erklärten, oder die der kaiserliche Rath für die geeignetsten hielt. So kann oder muß man sich z. B. die Darstellungen der Galliersiege des Attalos als durch Wunsch und Auftrag des Königs selbst oder seines Rathes entstanden oder angeregt denken. Aber Laokoons Tod ist eine mythische Begebenheit, die mit dem Leben des Tages und mit den Weltereignissen zur Zeit des Titus nicht den entferntesten Zusammenhang hat, und welche hiermit in Zusammenhang zu bringen schwerlich jemals gelingen wird [48]). Laokoons Tod in einer Marmorgruppe darzustellen ist ein Gedanke von einer solchen Kühnheit, Originalität und Eigenthümlichkeit, daß derselbe nur in dem Hirn eines Künstlers entspringen konnte, der, indem er diesen Gedanken faßte, sich zugleich auch der Mittel bewußt war, durch welche er zu verwirklichen war. Bei einem Kunstwerke wie die Gruppe des Laokoon, die, wie dies weiterhin dargethan werden wird, nur so wie sie ist, überhaupt möglich ist, einen kaiserlichen Rath an der Stelle des Künstlers zum intellectuellen Urheber, zum Erfinder machen, das heißt nicht allein das Wesen dieser durchaus einzigen Conception, sondern das Walten und Schaffen einer originalen Kunst gründlich verkennen. Wer das nicht zugestehn will, der weise in irgend einer Epoche der Weltgeschichte und bei irgend einem Volke einen Staatsrath nach, in dessen Schooße derartige künstlerische Gedanken und Erfindungen entstanden sind, und daneben Künstler, welche die Ausführung von dergleichen genialen und unerhörten Erfindungen sich von Staatsräthen in Auftrag geben lassen, um sie zu Meisterwerken zu gestalten, in denen Erfindung, Composition und Formgebung eine untrennbare Einheit und Ganzheit bilden, wie im Laokoon! Und dennoch muß sich derjenige, welcher „de consilii sententia fecerunt" übersetzt: „sie machten den Laokoon im Auftrag des kaiserlichen Raths" an das eben dargestellte Verhältniß zwischen dem Staatsrath und den Künstlern halten, ein anderes giebt es nicht. Denn, ist der Gedanke, den Laokoon darzustellen, und ist die Conception des Laokoon nicht Eigenthum des Staatsraths, wie kann er die Ausführung durch eine sententia den Künstlern übertragen? Wollte man sagen: die Künstler wandten sich mit ihrem neuen Gedanken an den Staatsrath mit der Bitte um Unterstützung bei der Ausführung, so wäre zu entgegnen: davon steht keine Sylbe bei Plinius, und ein solches Verhältniß kann nie durch die Worte bezeichnet werden, die Plinius gebraucht. Ebensowenig kann man an eine ertheilte Erlaubniß, den Laokoon für Titus' Haus zu machen denken, denn davon steht wieder Nichts bei Plinius, kann Nichts aus ihm herausgelesen werden. Und endlich kann man den Beschluß des Geheimraths auch nicht darauf beziehn, daß die Künstler den Laokoon aus einem Steinblock machen sollten; dem Wortlaute bei Plinius nach könnte man das allerdings, denn Plinius sagt: aus einem Steinblock machten sie de consilii sententia (also im Auftrage des Staatsraths) den Laokoon u. s. w.; allein dieser Gedanke wäre nicht allein absurd, sondern er wäre auch, die Originalität unserer Gruppe angenommen, nicht wahr, denn der Laokoon ist nicht aus einem Steinblock. Darüber konnte entweder sich oder seine Leser wohl Plinius täuschen, aber nie der Staatsrath, wenn dieser den Künstlern aus irgendwelchen nicht nachweisbaren Gründen den Auftrag gab, den Laokoon mit Kindern und

Schlangen eben aus einem Steinblock zu hauen. Und so mag man sich noch eine ganze Reihe von Erklärungen aussinnen, bei ihrer genauen Erwägung wird man stets zu dem Resultate gelangen, daß nach inneren und sachlichen Gründen die Worte „de consilii sententia fecerunt artifices“ nicht heißen können „die Künstler arbeiteten im Auftrag oder auf Befehl des Staatsraths“, und da einer neuerdings mehrfach angeregten Erklärung [49]), nach welcher sich Plinius' Worte nicht sowohl auf den Staatsrath des Titus als auf den Rath der Stadt Rhodos beziehn und den Laokoon als ein nach Beschluß der Bule von Rhodos daselbst auf Staatskosten aufgestelltes Werk bezeichnen sollen, kaum geringere Schwierigkeiten entgegenstehn dürften, als der so eben bekämpften, so wird schwerlich ein Anderes übrig bleiben, als Plinius' Worte, trotz aller ihrer Ähnlichkeit mit der officiellen Formel dahin zu übersetzen: nach dem Entscheid ihrer Berathung führten die Künstler den Laokoon mit Kindern und Schlangen in einem Steinblock aus.

Es dürfte sich unter dieser Annahme wohl von selbst verstehn, daß der erste Gedanke, die Erfindung und die Composition in ihren allgemeinen Zügen einem der drei Künstler zuzuschreiben sein wird; die Durcharbeitung des Modells und dessen Ausführung in Marmor oder gar, wie Plinius meint, in einem Marmorblock dagegen wird man den drei Künstlern gemeinsam zuschreiben dürfen. Dieser Durcharbeitung des Modells aber und der gemeinsamen, selbst rein technisch überaus schwierigen Ausführung mußte nothwendigerweise eine Berathung, ein consilium vorhergehn, in welchem man sich über die Mittel und die Art der Bearbeitung und über den Antheil jedes der drei Mitarbeiter einigte, aus dieser Berathung ging ein Beschluß oder ein Entscheid, eine sententia über einen Arbeitsplan hervor, nach welchem dann das Werk vollendet wurde. Das ist eine so natürliche Vorstellung, daß Plinius sie füglich aus dem Anblicke des Werkes selbst, wissend daß es die Arbeit Dreier war, gewinnen oder abstrahiren konnte, und daß die Behauptung keineswegs gerechtfertigt ist, Plinius könne von der Berathung und Entscheidung der Künstler nur dann berichten, wenn er bei derselben zugegen war, wenn also die Künstler seine Zeitgenossen waren. Obendrein aber ist ganz wohl möglich, daß die Quelle, aus welcher Plinius die bei der großen Menge in Rom weniger berühmten Namen der Künstler des Laokoon schöpfte, ihm auch von der Berathung und Entscheidung dieser Künstler in Betreff der Ausführung der Gruppe berichtet hat [50]). In den Worten „de consilii sententia fecerunt“ liegt demnach keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon, am wenigsten für seine Entstehung unter Titus.

Eher könnte man sich versucht fühlen, in den Worten des Plinius: so beim Laokoon, welcher sich im Hause des Titus befindet (qui est in Titi imperatoris domo), dafür ein Zeugniß zu sehn, daß der Laokoon nicht für Titus gemacht, sondern als ein früheres Werk in dessen Palast versetzt, damals als dort aufgestellt bekannt gewesen sei. Denn einerseits scheint, wenn der Laokoon für Titus' Palast gemacht wurde, ein Ausdruck wie: „mit welchem die vortrefflichen Künstler den Palast des Titus schmückten“ oder ein ähnlicher, wie ihn Plinius von in Rom und für Rom arbeitenden Künstlern gebraucht, näher zu liegen als der von dem Schriftsteller gebrauchte, und andererseits kehrt eben dieser Ausdruck nicht selten bei Plinius wieder, wo er von älteren griechischen, nach

Rom versetzten und zu seiner Zeit dort aufgestellten Werken redet[51]). Allein Beweiskraft wird man dieser Bemerkung allerdings nicht beimessen dürfen.

Beweiskraft hat ferner auch die Bemerkung nicht, daß von allen bei Plinius im 36. Buche genannten Künstlern keiner nachweisbar jünger ist als Augustus, und daß, während Plinius seine Zeitgenossen, z. B. Zenodoros, den Meister des neronischen Kolosses als solchen ausdrücklich bezeichnet, und selbst bei älteren, in Rom und für Rom thätigen Künstlern, wie z. B. Pasiteles gern Etwas von den besonderen Lebensumständen hinzufügt, er von den Künstlern des Laokoon, dieses „allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehenden Werkes" so gar Nichts zu berichten hat, als daß ihre Namen weniger bekannt geworden sind. Aber sehr auffallend bleibt das immerhin. Und wenn man andererseits grade auf das mehr als warme Lob hingewiesen hat, welches Plinius den Meistern des Laokoon und ihrem Werke ertheilt, und behauptet hat, dieser Enthusiasmus des Schriftstellers erkläre sich aus der Gleichzeitigkeit und Neuheit des Werkes und vielleicht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Künstlern, so muß doch entgegnet werden, erstens, daß ein ähnlicher überschwänglicher Enthusiasmus für den Laokoon auch heute noch nicht selten gefunden wird, daß auch heute noch der Laokoon Manchen für die höchste aller griechischen Kunstschöpfungen gilt, zweitens, daß diese Hyperbel der Bewunderung grade bei Plinius am wenigsten bedeutet, der an anderen Stellen seines Buchs grade so dem Zeus des Phidias, den Astragalizonten Polyklets, der knidischen Aphrodite des Praxiteles die Palme vor allen anderen Kunstwerken zuerkennt; drittens daß diese rhetorische Hyperbel grade hier um so weniger bedeutet, je augenscheinlicher sie aus dem geschraubten Gedanken seines ganzen Satzes hervorgeht: gewisse Künstler sind minder, als sie es verdienten, berühmt geworden, selbst die Meister des Laokoon, der doch das vorzüglichste Kunstwerk ist! und endlich viertens, daß, wenn die von Plinius in diesem Satze genannten Künstler seine Zeitgenossen gewesen wären, sein ganzer Gedanke, sie seien wegen der Zahl der gemeinsam arbeitenden Künstler nicht berühmt geworden, weil nicht einer allein den Ruhm in Anspruch nehmen konnte, noch auch mehre ihn in gleichem Maße behaupten konnten, nicht allein, wie er unter allen Umständen ist, etwas läppisch, sondern gradezu unsinnig sein würde. Denn, ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, mußte ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, daß die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniß für die Namen dreier bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, daß man sich mit der Nennung e i n e s Namens von den dreien schon geholfen hätte. Lebten aber diese Künstler Jahrhunderte früher, kam ihr Werk ohne die Künstlerinschrift nach Rom, wurden ihre Namen bei der neuen Aufstellung nicht auf der neuen Basis copirt, sondern nur in kunstgeschichtlichen Schriften den Gebildeten und Kennern überliefert, so begreift es sich, wie Plinius von dem großen Publicum seiner Zeit sagen konnte, unter ihm seien diese Künstler weniger berühmt als solche, deren einzelner Name sich an Hauptwerke knüpft, weil es dem Publicum zu weitläufig war, drei ihm fremde und an sich gleichgiltige Künstlernamen im Gedächtniß zu bewahren.

Und somit muß zum Schluße dieser Darlegung, die nicht wohl kürzer gefaßt werden durfte, nochmals wiederholt werden: in der Stelle des Plinius steht kei-

nerlei Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon. Die inneren Gründe aber, nach denen es so gut wie unmöglich wird, den Laokoon als ein Werk aus Titus' Zeit zu betrachten und die ihn mit der größten geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Zeit der rhodischen Kunstblüthe zuweisen, welche nach Ol. 120 begann und gegen den Beginn der römischen Kaiserzeit mit der Eroberung von Rhodos durch Cassius Ol. 184. 2 (42 v. u. Z.) so gut wie vollständig abgeschlossen scheint, diese inneren Gründe, welche auch gegen noch zweideutigere Worte des Plinius über die Epoche des Laokoon entscheiden würden, können erst zur Erwägung gestellt werden, nachdem das Werk selbst einer eingehenden Betrachtung und ästhetischen Würdigung unterworfen worden ist.

Wenn Plinius den Laokoon ein Werk nennt, allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehen, mit Worten denen durchaus keinerlei anderer Sinn untergelegt werden darf, als derjenige, den sie buchstäblich ausdrücken, so eröffnet er damit eine Reihe von Urteilen, die, den Werth der Laokoongruppe weit überschätzend, sich bis ziemlich in die allerneueste Zeit fortsetzen und erst ganz allmählich, und nicht ohne Widerspruch, einer ruhigeren Würdigung und einer gerechteren Schätzung des Werkes zu weichen beginnen. Für frühere Zeiten bis herab zu der Winckelmanns, Lessings und Goethes ist die Überschätzung des Laokoon und anderer Werke der späteren Perioden erklärlich genug, denn für die genannten großen Männer und ihre Zeitgenossen stellten wirklich diese Antiken die höchsten Leistungen der griechischen Kunst dar. Anders aber steht die Sache in unserer Zeit, welche zufolge der langen Reihe der Entdeckungen echtgriechischer Werke der früheren Perioden und aus den Werkstätten der größten Meister, in eben diesen Werken, obgleich sie ihrer Hauptmasse nach nur architektonische Ornamentsculpturen sind, welche an Aus- und Durchbildung hinter statuarischen Einzelwerken zurückstehn, einen anderen und festeren Maßstab des kunsthistorischen und damit des ästhetischen Urteils gewonnen hat, als den unsere Väter und Großväter besaßen. Diesen neu gewonnenen Maßstab nun auch an den Laokoon anzulegen könnte nur Indolenz oder ein blinder Autoritätsglaube uns abhalten, und wenn dabei das Urteil über den Laokoon sich weniger günstig gestaltet, so kann deswegen die jetzt lebende Generation kein begründeter Vorwurf treffen, vorausgesetzt, daß es ihr durch eine strenge Motivirung gelingt, zu beweisen, daß ihr Maßstab ein objectiver, nicht derjenige subjectiven Gefallens sei. Um dieser Anforderung zu genügen, muß der Betrachtung des Kunstwerkes diejenige des in demselben dargestellten Mythus und eine Prüfung der künstlerischen Darstellbarkeit dieses Mythus vorangehn.

Visconti hat den Mythus einen unmoralischen genannt, und wer dasjenige im Gedächtniß hat, was Vergil im zweiten Buch der Aeneide von demselben berichtet, wird sich geneigt finden, Visconti beizustimmen. Die Griechen haben, so erzählt Vergil, scheinbar die Belagerung Troias aufgebend, das hölzerne Roß zurückgelassen, in dessen Leibe der Kern der Helden des Argiverheeres verborgen war, in der Hoffnung, daß die Troer dasselbe in ihre Stadt aufnehmen werden. Zweifelhaft über dessen Bedeutung umstehen Priamos und seine Mannen die seltsame Maschine, als Laokoon, der weiter sieht, als alle seine Landsleute, voll patriotischen Eifers herbeieilt und seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um die Verblendeten zu überzeugen, daß auch der Geschenke bietende Feind zu fürchten und dem

Roß unter keinen Umständen zu trauen sei. Um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, bohrt er seinen Speer in die Weiche des Rosses, aus dessen Innerem Waffengeklirr dem Stoße folgt, so daß die List der Griechen auf dem Punkte ist entdeckt zu werden. Mittlerweile wird jedoch Sinon, welchen die Griechen scheinbar gemißhandelt zurückgelassen haben, zum Könige gebracht, dem er ein unverschämtes Lügengewebe über die Bedeutung des Rosses, das er für ein Heiligthum der Athene ausgiebt, vorzutragen weiß. Diese Lügen finden Glauben, allein die volle Überzeugung, daß das Roß ein Heiligthum sei, entsteht den Troern erst aus dem nun folgenden Wunderzeichen an Laokoon. Wie dieser sich bereitet, das Opfer zu dem er berufen wurde zu vollziehn, kommen von Tenedos her zwei furchtbare Schlangen durch das Meer, werfen sich auf die beiden Kinder Laokoons, welche sie erwürgen, und ergreifen ebenso den zu Hilfe eilenden Vater, um, nachdem sie ihre That vollbracht, zum Bilde der Athene zu eilen und sich unter dessen Schilde zu verbergen. Dieses Wunderzeichen fassen die Troer als göttliche Strafe wegen der Verletzung des angeblichen Heiligthums, durch dieses Einschreiten der Gottheit in ihrem Wahn bestärkt schaffen sie das Roß in ihre Mauern und — Ilion ist verloren.

Was hier nach Vergil erzählt worden, scheint allerdings unmoralisch, namentlich dadurch, daß der Hörer oder Leser nicht über die wirkliche Ursache der göttlichen Strafe aufgeklärt wird, sondern dieselbe mit den Troern nothwendig auf Laokoons That gegen das hölzerne Pferd beziehen muß, so daß sich die Gottheit zur Mitschuldigen des Betrugs der Griechen macht und einen unschuldigen, hellsehenden Patrioten im Augenblick, wo er sein Vaterland hätte retten können, unter grausamen Schmerzen opfert. Nun wissen wir aber, das Sophokles den Mythus in einer Tragödie behandelt hatte[52]), für die wir schon an und für sich nothwendig einen tiefen sittlichen Kern und Gehalt voraussetzen müssen, während wir glücklicher Weise durch ein paar, wenngleich nur flüchtige Berichte bei römischen Schriftstellern im Stande sind, die Sage von Laokoon in wesentlich anderer Gestalt nachzuweisen als diejenige ist, in der sie bei Vergil erscheint. Diese Überlieferung hebt zunächst jeden ursächlichen Zusammenhang zwischen Laokoons Tod und seiner Verletzung des hölzernen Pferdes, also das auf, wodurch die Erzählung Vergils eigentlich unmoralisch wird, sie weist aber ferner auch einen tiefer liegenden Zusammenhang dieses Todes mit einer alten Sündenschuld Laokoons nach, als deren sittlich motivirte Strafe sein Untergang erscheint, der nur hierdurch sittlich erträglich wird. Denn wenn man in älterer und in neuerer Zeit hie und da das Gegentheil behauptet und Laokoon einen Märtyrer genannt hat, so hat man dabei vergessen, worauf das Wesen des Märtyrerthums beruht und worin es besteht. Das Märtyrerthum (Blutzeugenthum) besteht aber darin, daß der Mensch, erfüllt von einer höheren sittlichen Überzeugung oder Wahrheit für die Bezeugung dieser gegenüber einer sittlich unklaren oder frevelnden Menge auch den Einsatz seines Lebens nicht scheut, gewiß, mit dem Willen der Gottheit oder mit einer höheren sittlichen Weltordnung in Übereinstimmung zu stehn und für seinen leiblichen Tod die Krone des Lebens zu empfangen. Ein Mensch, der durch die Gottheit zu Grunde geht, kann kein Märtyrer sein, oder die sittliche Idee wird verhöhnt, und eine Gottheit, welche einen Menschen tödtet wie den Laokoon, ohne eine Verschuldung an ihm zu strafen, nur um einen Wahn siegen

zu lassen, ist unsittlich, also ungöttlich nach jedem denkbaren Religionsbegriffe. Laokoon muß also schuldig sein, und er ist es. Das Opfer, bei welchem er im Augenblick der Katastrophe handeln soll, gilt dem Poseidon; aber Laokoon ist nicht dieses Gottes Priester, sondern derjenige Apollons, desselben, der auch die Schlangen sendet und den er durch Übertretung eines ausdrücklichen Gebotes oder grobe Sinnenlust an heiligster Stätte schwer verletzt hat. Vergehungen gegen die Gottheit werden nach griechischer Religionsansicht immer besonders hart bestraft, und wenn wir uns auf den antiken Standpunkt stellen, so werden wir unschwer begreifen, daß Laokoon für so argen Frevel als Priester mit dem Leben büßen muß. Von diesem antiken Standpunkt aus wird es uns weiter allerdings herb, aber nicht anstößig erscheinen, daß mit Laokoon auch die unschuldigen Kinder untergehn müssen wie diejenigen der Niobe; das Verderben seiner Kinder, der Früchte seines Frevels, verschärft die Strafe des Vaters, der Fluch wirkt fort wie bei Laios, und das ganze in Sünde empfangene Geschlecht muß vernichtet werden wie das Haus der Labdakiden. Daß Laokoon die Strafe des langverjährten Frevels so spät, erst jetzt ereilt, ist einer oft wiederholten Erfahrung des Lebens durchaus gemäß, und wenn es unser sittliches Gefühl verletzt, daß diese Strafe grade jetzt eintritt, wo Laokoon als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriffe ist und wo er sie gerettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die Troer völlig mißleitet hätte, so dürfen wir nicht vergessen, das die Tragödie die Mittel besaß, um auch diesen Anstoß zu beseitigen. Gewiß hat sie Laokoons Verschuldung als längst vergangene dargestellt, aber wenn sie ihn in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen sich seiner Schuld lebhaft bewußt, wenn sie ihn von der Ahnung des Nahens göttlicher Strafe erfüllt zeigte, so hörte für ihn und damit auch für die Zuschauer jeder Zusammenhang zwischen der That gegen das hölzerne Roß und der Sendung der Schlangen auf, und mochten die Troer über die Motive von Laokoons Tod im Irrthum bleiben, ihm waren sie klar und mit ihm den Zuschauern, auf welche demgemäß die Erzählung der endlichen Katastrophe — denn erzählt worden sein muß diese, dargestellt auf der Bühne konnte sie nicht werden — im eigentlichen Sinne tragisch erschütternd wirken mußte.

Hieraus aber geht nun Zweierlei wohl augenscheinlich hervor: erstens nämlich, daß der Mythus von Laokoon grade so gut wie der von Laios und Oedipus und wie derjenige von der Niobe, weit entfernt ein unsittlicher zu sein, im besten Sinne tragisch genannt zu werden verdient; zweitens aber auch, daß sein ethischer Gehalt und seine tragische Bedeutung nur vermöge der Darlegung oder Veranschaulichung seines ganzen inneren und wirklichen Zusammenhanges und durch die Aufhebung des scheinbaren Zusammenhanges der Katastrophe mit Laokoons That gegen das troische Roß zur Anschauung gebracht werden kann, eine Thatsache, von der wir uns am raschesten durch die Vergleichung der Erzählung bei Vergil überzeugen können, welcher den wirklichen Zusammenhang aufgiebt, weil dieser ihm in die Ökonomie seiner Darstellung nicht paßt, und das scheinbare Motiv als Hebel seiner Dichtung für wirklich annehmen läßt.

Wenden wir uns nun der Frage über die bildliche Darstellbarkeit des Laokoonmythus zu, so geht aus dem letzten Satze sofort hervor, daß die Darstellung durch die bildende Kunst sich dem ethischen Kern und dem tragischen Gehalt des

Mythus gegenüber in sehr ungünstigem Verhältniß befinde. Wenngleich sie nämlich durch sorgfältige Unterdrückung alles dessen, was an das troische Roß erinnern konnte, die falsche Motivirung der Begebenheit vermeiden kann, an der Vergils poetische Darstellung krankt, so ist sie doch nicht im Stande, dafür die wahre Motivirung anschaulich zu machen; denn grade auf dasjenige, wodurch allein die Poesie den ethischen Kern und den tragischen Gehalt zur Geltung zu bringen vermag, grade auf die Darlegung des inneren Zusammenhanges von Laokoons Untergange mit einer alten schweren Sündenschuld muß die bildende Kunst verzichten. Dies gilt in voller Allgemeinheit von jeder Art bildlicher Darstellung, sofern sie einheitlich sein soll. Aber ein Gemälde und allenfalls auch noch ein Relief würde, etwa durch die Hinzufügung einer Erscheinung der zürnenden Gottheit, wenigstens im Stande sein, Laokoons Tod als göttliches Strafgericht zu charakterisiren; eine statuarische Gruppendarstellung muß auch dieses opfern, wenn sie nicht ihre Einheit opfern will, und eine statuarische, auf Laokoon und seine Söhne beschränkte Gruppe kann von dem Laokoonmythus vermöge der Eigenthümlichkeit der Begebenheit in ihrem ganzen Verlaufe nichts Anderes darstellen, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

Die Richtigkeit dieser Behauptung gegenüber der einzigen vorhandenen statuarischen Darstellung des Laokoonmythus wird sich am besten aus einer unbefangenen Betrachtung der berühmten Gruppe selbst ergeben, und der Erweis ihrer allgemeinen Giltigkeit sich dieser Betrachtung ohne Zwang anschließen lassen. Ehe also aus dieser Behauptung zur ästhetischen Würdigung der Laokoongruppe die Consequenzen gezogen werden, gilt es von derselben, wie sie sich dem prüfenden Auge thatsächlich im Ganzen und im Einzelnen darstellt, eine thunlichst genaue Schilderung zu entwerfen, zu deren Veranschaulichung die Zeichnung der Gruppe in ihrem gegenwärtigen Zustande (Fig. 100) dienen mag.

Priesterlich bekränzt mit apollinischem Lorbeer stand Laokoon an dem auf zwei Stufen erhöhten Altar, bereit das Opfer zu vollziehn, bei welchem ihm seine Söhne als Opferdiener, als die sie ihre weiten, bei der heftigen Bewegung abfallenden Mäntel charakterisiren, ministriren sollten. Da schossen die zwei Schlangen mit der Schnelligkeit des Blitzes heran; ehe an Flucht oder Abwehr auch nur gedacht werden konnte umwanden sie die Arme und Beine der drei Personen, ihre Bewegungen hemmend, drängten den Vater auf den Altar zurück, über den sein Mantel gefallen ist, und welcher demnächst von dem Blute des Priesters besudelt und entweiht werden wird, und verwundeten ihn und den jüngeren Sohn mit rasch tödtlich wirkenden Bissen. Dies die Situation im Allgemeinen, der gegenüber gleich hier hervorgehoben werden muß, daß, wie überhaupt und in jedem Betracht die Gruppe von der Schilderung Vergils durchaus verschieden ist, ihr auch jeglicher Hinweis auf die bei Vergil mit dieser Scene scheinbar ursächlich verbundene That Laokoons gegen das hölzerne Pferd durchaus abgeht, während etwa ein auf der Basis liegender Speer als ein solcher Hinweis genügt haben würde, wenn die Künstler denselben beabsichtigt hätten.

Betrachten wir jetzt die drei Personen im Einzelnen, und zwar so genau wie möglich, da die Auffassung der Lage, in welcher wir die drei Personen finden,



Fig. 100. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos.

für die Beurteilung der gesammten Erfindung des Kunstwerkes von entscheidender Wichtigkeit ist.

Am weitesten fortgeschritten ist die Handlung bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters; die eine Schlange, welche um den rechten Fuß des älteren Bruders einen Ring geschlagen und das linke Bein des Vaters umschlungen hat, schnürt mit einer weiteren Windung des Vaters rechtes Bein und beide Beine des jüngeren Sohnes zusammen, schlägt sich dann um dessen beide Schultern und gräbt die giftigen Zähne in seine Weiche. Alles weist hier in sehr deutlichen Zügen darauf hin, daß das schnelle Gift des Schlangenbisses auf den zarten Körper bereits seine volle Wirkung ausgeübt, und daß der endende Tod das Kind schon von seinen Leiden eben vor unsern Augen zu befreien beginnt. Denn allerdings erkennen wir noch die Schmerzen und in dem fast mechanischen Hingreifen der linken Hand nach dem Kopf der Schlange die Bestrebungen der Abwehr, welche unmittelbar vorhergegangen sind; in dem gegenwärtigen Augenblick aber ist aller Widerstand, den das unglückliche Kind dem übermächtigen Ungethüm entgegensetzen konnte, vollständig gebrochen, hat nicht allein jede, auch die ohnmächtigste Abwehr, sondern es hat jede selbständige Handlung und Bewegung bereits aufgehört, und was wir vor Augen sehn ist das Hinsinken des Körpers und aller Glieder in die Ermattung des Todes, während der mäßig geöffnete Mund den letzten schweren Seufzer aushaucht und das blicklose Auge schon halb gebrochen ist. Die Todesmattigkeit ist sehr vorzüglich dargestellt in dem Mangel an Spannung und in der eigenthümlichen Weichheit und Haltlosigkeit des ganzen Körpers, die keinem aufmerksamen Beschauer entgehn kann, deren Eindruck aber nicht unwesentlich durch die richtige Restauration des rechten Armes verstärkt wird, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach zusammenknickend mit den Spitzen der Finger das Haupt berührte (s. unten Fig. 101), und diese Todesmattigkeit und zugleich die Erlösung aus dem furchtbaren Schmerze, der vorhergegangen, spiegelt sich auch auf dem Antlitz, dessen vom Schmerz zusammengezogene Züge sich zu glätten beginnen, so daß das Gesicht des jüngeren Knaben von allen drei Köpfen der Gruppe den wenigst energischen Ausdruck hat.

Im schärfsten Gegensatze zum jüngeren Bruder ist der ältere Knabe zur linken Seite der Vaters noch völlig unverletzt; nur um seinen rechten Arm und um seinen linken Fuß sind zwei Ringe der Schlangenleiber geschlagen, die uns die Gewißheit geben, daß auch er dem Verderben nicht entgehn wird. Allein im gegenwärtigen Augenblick ist der ältere Sohn noch überwiegend Zuschauer und Zeuge des Unterganges seines Vaters; denn, wenngleich er den Schlangenknoten von seinem Fuße abzustreifen sucht, so geschieht dies doch ohne rechte Energie und ohne seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Diese ist vielmehr im vollen Maße dem Vater zugewendet, dessen furchtbares Ringen und dessen angstvoller Aufschrei, dergleichen er von seinem Vater nie gehört haben mag, den Knaben mit mitleidigem Entsetzen erfüllt. Dies mitleidige Entsetzen, das ihn sich selbst vergessen läßt, ist es, welches seine Lage bezeichnet, seine Stellung bedingt und in dem Ausdruck seines Gesichtes hervortritt; und gleichwie im jüngeren Bruder alle psychische und körperliche Energie in Bewußtlosigkeit hinschwindet, so ist im älteren die Energie körperlicher Anstrengung erst im Beginnen, und bereitet sich der Augenblick seiner eigenen höchsten Noth und

Pein in dem Anblick fremden Schmerzes in der spannendsten und ergreifendsten Weise vor.

Und nun der Vater. Die Lage, in der wir Laokoon vor uns sehn, ist sehr verschieden beurteilt worden, vielfach aber unter dem Einfluß unhaltbarer Voraussetzungen über die Motive der Handlung, welche aus einer unrichtigen Auffassung des Mythus fließen. Unbefangen hat den Laokoon zuerst Heyne betrachtet, welcher denn auch den seitdem ziemlich allgemein und von den berufensten Erklärern angenommenen Satz aussprach, daß das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung Laokoons bestimme. Um völlig die Wahrheit zu treffen, muß dieser Satz noch etwas anders präcisirt werden. Im Gegensatze zu seinen beiden Söhnen finden wir Laokoon in der höchsten und gewaltigsten Bewegung, welche in dieser Lage, wo die bewegenden Extremitäten gehemmt sind, überhaupt möglich erscheint. Daß diese Bewegung auf rein körperlichen Motiven beruhe, daß sie nicht unter dem Einflusse eines wesentlich seelischen Schmerzes stehe, wie bei dem älteren Sohne oder wie bei der Niobe, dies ist zunächst unwidersprechlich klar, aber weiter ist es ein Irrthum, wenn man glaubte, der Zweck der Bewegungen Laokoons sei ein Loswinden aus den umstrickenden Schlangenknoten, und wenigstens in diesem Punkte stimme die Gruppe mit der Schilderung Vergils in dem Verse:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

überein[53]); genauere Betrachtung zeigt, und das muß hier aufs bestimmteste, ja, es kann kaum bestimmt genug ausgesprochen werden: die B e w e g u n g e n L a o k o o n s s i n d ü b e r h a u p t n i c h t m e h r a u f e i n e n Z w e c k g e r i c h t e t, s o n d e r n h a n g e n l e d i g l i c h v o n d e m i h n d u r c h z u c k e n d e n, ü b e r w ä l t i g e n d e n S c h m e r z d e s t ö d t l i c h e n S c h l a n g e n b i s s e s a b.

Um sich hiervon zu überzeugen, folge man den Bewegungsmotiven von Glied zu Glied. Das linke Bein ist mit der höchsten Anspannung der Musculatur ausgestreckt, aber nicht etwa, um den Körper aus der sitzenden Stellung zu erheben, denn der Fuß stemmt sich nicht einmal fest und senkrecht gegen den Boden, den er vielmehr nur mit der Spitze verhältnißmäßig leicht und in einer schrägen Richtung berührt. Gälte es ein Streben, sich aus dem Sitze zu erheben, so müßte hierzu ferner vorwiegend nicht dieses, sondern das gebogene rechte Bein in Anspruch genommen werden, und zwar durch festes Auftreten mit der Sohle auf den Boden. Nun aber schwebt nicht allein der rechte Fuß über dem Boden, ohne ihn zu berühren, sondern das Bein wird im Knie zusammengezogen, und die Ferse drückt gegen den Altar, während die Zehen krampfhaft zusammengekrümmt sind. Diese Action aber läuft jedem denkbaren Zwecke so schnurstracks zuwider, daß sie nimmermehr aus bewußter Absicht hervorgehn, sondern lediglich aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes abgeleitet werden kann. Ähnliches gilt von dem echten linken Arm. Man hat das Bewegungsmotiv dieses Armes dahin erklärt, Laokoon suche den Kopf der Schlange, die sich in seine Weiche festgebissen hat, loszureißen, „den giftigen Rachen aus der Wunde loszuschnellen[54])“; das ist nicht geradezu unrichtig, insofern der Schmerz des Bisses diese Bewegung der Hand, wie diejenige der linken Hand des jüngeren Knaben veranlaßt hat, aber

der Ausdruck muß, um völlig wahr zu sein, eine nicht unwesentliche Modification erleiden. Hingreifend wo er den Biß empfand, hat Laokoon die Schlange gepackt, aber nur wie zufällig und offenbar viel zu fern von ihrem Kopfe, um sie wirkungsvoll von sich wegdrängen zu können; auch bewegt sich die Hand nicht sowohl vom Körper ab, wie dies der Fall sein müßte, um die Schlange zu entfernen, sondern am Schenkel hinunter, und zwar so, daß an dieser Streckbewegung des Armes wie an derjenigen des Beines an derselben Seite, es ist die verwundete, der krampfhafte Schmerz einen wesentlichen Antheil hat. Nur der rechte Arm scheint allem bisher Gesagten zu widersprechen, da er augenscheinlich gegen die fest mit der Hand gepackte Schlange emporringt. Aber dieser Arm ist von Giovanni Montorsoli restaurirt, folglich in keiner Weise maßgebend; er ist aber obendrein, wie jetzt mit vollster Übereinstimmung angenommen wird, falsch restaurirt[55]). Die wahrscheinlich richtige Haltung des rechten Armes zeigt die hierneben befindliche Zeichnung (Fig. 101); der Schwanz der Schlange ist um die Schulter geringelt, der Arm kämpft nicht gegen das Thier, sondern die Hand greift seitwärts an das Haupt, an dem eine durch moderne Abglättung in eine Fläche verwandelte Stelle im Haar ihre ursprüngliche Berührung aufs unzweifelhafteste verbürgt. Und demnach kann auch in der Action dieses Armes von einer zweckentsprechenden, bewußten Bewegung der Gegenwehr gegen die Schlange nicht entfernt die Rede sein, während sie die unfreiwillige Bewegung des Schmerzes mit derselben Wahrheit und Natürlichkeit vergegenwärtigt wie die Handlung der anderen Extremitäten. Aber nicht allein die Glieder zeigen uns die Herrschaft des überwältigenden Schmerzes über den mächtigen Körper Laokoons, eben so deutlich erkennen wir dieselbe in den unter diesem Gesichtspunkte mit großer Meisterschaft dargestellten Bewegungen des Rumpfes. Denn diese Bewegungen sind durchaus diejenigen eines Menschen, der sich unter den heftigsten Qualen windet und krümmt, Qualen, die uns um so grauenvoller erscheinen, je kräftiger der leidende Körper und je mächtiger dessen Reaction gegen den Schmerz ist. Gewaltsam ist die linke Seite des Leibes eingezogen, die rechte Brust hervorgetrieben, das Haupt zurück und auf die linke Seite geworfen, mit der höchsten Anstrengung sind alle Muskeln angespannt, und doch ist alle diese Anstrengung nicht nur erfolglos, sondern zwecklos, es ist das Ringen eines unrettbar Verlorenen.



Fig. 101. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohne.

Prüfen wir jetzt, wie sich zu diesen schmerzlichen Bewegungen des Körpers der Kopf und der Ausdruck des Gesichtes verhalte. Zunächst ist klar, daß sich in dem gewaltsamen Zurückwerfen des Kopfes die Heftigkeit der Bewegungen des ganzen Körpers fortsetzt, und schwerlich wird man in Abrede stellen können,

daß auch die Art dieser Bewegungen in derjenigen des Halses wiederkehre. In einem Hinaufblicken zum Himmel, wie bei Niobe, sei es zu welchem Zwecke es sei, darf das Motiv dieser Wendung des Gesichts nach oben nicht gesucht werden, was festzustellen nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Motiv von früheren, berühmten Erklärern in der bezeichneten Weise mißverstanden worden, sondern auch und ganz besonders deshalb, weil die Consequenzen der Beurteilung dieses Motivs sich auf diejenige des Gesichtsausdruckes und der gesammten Situation erstrecken, in welcher Laokoon sich befindet. Denn, wer annimmt, Laokoon blicke zum Himmel empor, wie Niobe, der muß nothwendig voraussetzen, daß in ihm noch geistige und sittliche Bewegungen unabhängig von den Empfindungen des physischen Leidens thätig seien. Und wenn wir nach genauerer Einsicht in den Mythus auch nicht mehr glauben werden wie Winckelmann, Laokoon drücke eine Regung von Unmuth aus über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, oder wie Visconti, es sei erkennbar, daß er auch noch in diesem Zustande seinen Eifer gegen das hölzerne Pferd nicht bereue, sondern im vollen Gefühle seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, so wird eine solche Voraussetzung doch der ohnehin schon so schwer zu bewahrenden oder zu erlangenden Unbefangenheit der Betrachtung Eintrag thun. Bedingt sie ja doch gleich die weitere Alternative, entweder, das physische Leiden Laokoons habe nicht den Grad von Heftigkeit erreicht, auf dem es eben den ganzen Menschen beherrscht und in Anspruch nimmt, oder, — da diese Annahme durch die fast krampfhaften Windungen des Körpers sofort ihre Widerlegung findet — wie Winckelmann glaubte, Laokoon offenbare eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas über menschliche Natur Heldenhaftes, was, wie schon Welcker hervorgehoben hat, auf Täuschung beruht, und durch den Charakter Laokoons als Mensch und Priester in keiner Weise motivirt sein würde.

Wer vollkommen unbefangen an die Betrachtung des Kopfes und an die Prüfung seines Ausdruckes geht, der wird unmittelbar empfinden, daß der Kopf mit dem Körper durchaus in Übereinstimmung stehe, und zwar sowohl in dem was in den Zügen ausgedrückt ist, als auch in der Art des Vortrags. So wie im Körper der höchste Grad physischen Schmerzes mit der größten Natürlichkeit und Rückhaltlosigkeit dargestellt ist, so ist auch der Kopf auf das höchste Pathos, ein Pathos der heftigsten, augenblicklichsten Art berechnet. Es ist freilich, und grade auf Anlaß des Laokoon so viel von der Mäßigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affecte in der griechischen Kunst, von dem Herabsetzen des Ausdrucks auf ein minderes Maß als das von der Natur geforderte die Rede gewesen, daß es paradox erscheinen mag zu behaupten, von dieser Mäßigung im Ausdrucke sei thatsächlich wenig vorhanden. Und doch muß dies behauptet und damit der Richtung gefolgt werden, welche die Erklärung des Laokoon von Lessings Zeiten bis auf die unseren eingeschlagen hat. Lessing stellte noch in Abrede, daß Laokoon schreie, nicht ein Schrei wie bei dem Laokoon Vergils, nur ein Seufzer entringe sich diesem Munde; Welcker dagegen sagt, es lasse sich nicht behaupten, daß der Mund nicht zu Angstruf und Klaggeschrei geöffnet sei, und Brunn, es sei gewiß, daß der Mund geöffnet sei um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustoßen. Dem wird man beistimmen müssen[56]), und fast möchte man sagen, daß

der Laokoon der Gruppe sich in diesem Punkte mit demjenigen Vergils berühre, der:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit,

nur daß freilich sein Klaggeschrei nicht in wilden, regellosen Tönen besteht, die sich wie dasjenige des vergilischen Laokoon mit dem Brüllen eines verwundeten Stieres vergleichen lassen. Aber, wird überhaupt das Schreien, Jammern oder sage man Stöhnen des Laokoon zugegeben [57]), so steht es mißlich um die Behauptung, Laokoon beherrsche noch seinen Schmerz durch moralische Kraft so weit, daß der Ausdruck desselben nur das geringste Maß scheine, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlange. Denn eben darin offenbart sich ja die moralische Kraft im Leiden, daß wir den Aufschrei, das Lautwerden des Schmerzes niederkämpfen. Und wenn zu weiterer Unterstützung der Annahme, Laokoon besitze und zeige noch diese moralische Kraft, darauf hingewiesen worden ist, ohne dieselbe würde der Ausdruck mit der Handlung im Widerspruche stehn, denn ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet, nun, so haben wir ja im Vorhergehenden gesehn, daß dieser Widerstand aufgehört hat, daß von demselben überhaupt nicht die Rede sein kann, und deshalb dürfen wir den Satz wohl umkehren und sagen: da bereits aller Widerstand gegen die Schlangen aufgehört hat, da Laokoon durchaus von den Schmerzen beherrscht wird, so würde der Ausdruck des Gesichtes mit der Handlung im Widerspruch stehn, wenn Laokoon noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. Wer aber behauptet, Laokoon müsse vermöge der Würde seines Standes auch den heftigsten Schmerz beherrschend gedacht werden, der wolle doch nicht vergessen, wie Sophokles seinen Philoktetes sich geberden, wie er ihn schreien und winseln läßt, wenn der Schmerz in seinem wunden Fuße zum übermannenden Ausbruch kommt, den Philoktetes, der doch, bei mindestens gleicher Würde des Standes, als Heros und Krieger ein noch ganz anderer Mann war, als der Priester Laokoon.

Haben wir uns nun überzeugt, daß Laokoon jammere und daß er jammern müsse, so werden wir auch einsehn, daß der Schmerz sich in den Zügen des Antlitzes mit derselben Heftigkeit äußere und äußern müsse, wie in den krampfhaften Bewegungen des Körpers und wie in dem Schreien des Mundes. Und in der That ist dies Antlitz grade in allen den Theilen, welche vom Schmerz in ihrer Lage und Gestalt verändert werden, in einer Weise gewaltsam bewegt, wie in kaum einem zweiten Werke der antiken Kunst. Alle größeren Flächen, wie Stirn und Wangen sind, wie Brunn richtig schildert, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, daß es unmöglich wird, sich von den darunterliegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft geben. Ähnliches gilt von der Behandlung des Haares am Haupt und im Bart, welches nirgend in größeren Massen zusammenhält, sondern sich überall in eine Menge einzelner kleiner Partieen theilt. Wem das über das Gesicht Gesagte zu stark erscheint, der möge nicht allein, nach Brunns Anweisnng, die Gruppe (selbst den Abguß) einmal bei künstlicher Beleuchtnng betrachten, welche dieselbe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, und bei der die Zerrissenheit im Antlitz mit solcher Bestimmtheit hervortritt, daß sie Niemand wird läugnen können, während helle Tagesbe-

leuchtung, zerstreutes und flaches Licht die meisten im Marmor thatsächlich vorhandenen Einzelheiten verschwinden läßt, sondern der wolle ganz besonders nicht nach dem Eindrucke allein urteilen, den die am meisten und leichtesten gesehene Profilansicht des Kopfes von der Seite des älteren Sohnes her macht. Denn in dieser Ansicht kommen die Furchen auf Stirn und Wangen so gut wie gar nicht zum Vorschein, und eben deshalb verliert der Ausdruck an der ihm eigenen Schärfe und wird fast klagend, ja in dieser Ansicht wird man jene Wehmuth unschwer wahrnehmen, die nach Winckelmann wie ein trüber Duft auf Laokoons Augen schwebt, die auch Welcker anerkennt, und von der Winckelmann meint, es sähen sie nur Sonntagskinder; in jeder anderen Ansicht wird der Ausdruck des Kopfes durch Wehmuth nur sehr unvollkommen bezeichnet, jede andere Ansicht aber ist für die Auffassung des wahren und ganzen Charakters des Kunstwerkes mehr zu empfehlen als eben diese des Profils.

Wenn sich hoffen läßt, daß bei einer richtigen, allseitigen und unbefangenen Betrachtung des Laokoonkopfes die Beschauer die Überzeugung von dem heftigen, sehr wenig gemäßigten Vortrag des Ausdruckes erhalten werden, so wird auch für die Behauptung die Zustimmung kaum fehlen, daß der Ausdruck wesentlich und durchaus überwiegend derjenige physischen Schmerzes sei. Er ist dies ganz gewiß in dem Grade, daß es unmöglich sein wird, in irgend einem Zuge ein anderes als physisches Leiden nachzuweisen. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, Laokoon leide schlechthin nur physisch, denn das läßt sich ja überhaupt niemals sagen, so lange ein Mensch Bewußtsein hat, welches schließlich auch zur physischen Schmerzempfindung nothwendig ist. Man kann sich fast ganz Goethes schöne Worte aneignen: „fern sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlichen Mannes ihr Mitwirken abläugnen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung(?) scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, in dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, das mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei", aber noch viel unbedingter giltig erscheint die Warnung, mit der Goethe diesen Satz schließt: „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." Sehr richtig wendet Brunn diese Warnung besonders auf das Bestreben an, den Ausdruck zu zergliedern oder zu zerspalten, um etwa in dem einen Zug einen sinnlichen, in dem anderen irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachzuweisen, und auch darin ist demselben nur durchaus zuzustimmen, wenn er sagt, wer den Kopf getrennt von der Gruppe betrachtet, der wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks in bestimmten Richtungen nachzuweisen, ja kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblick der ganzen Gruppe gemacht hat, sich überhaupt wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äußerlichen, körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluß dieser Motive ist.

So viel zur Schilderung der Gruppe in ihrer thatsächlichen Erscheinung. Es wird sich weiterhin die Gelegenheit bieten, die hier gewonnene Erkenntniß der Situation, in welcher sich die drei Personen befinden, für die Beurteilung der künstlerischen Erfindung und Composition der Gruppe zu verwerthen, zunächst

aber wird unter dem Eindruck, welchen die unbefangene Betrachtung der dargestellten Handlung auf uns machte, ein erneuter Rückblick auf den Mythus und auf das Verhältniß zu werfen sein, in welchem die Gruppe zum Mythus steht.

Hier dürfte es nun nicht ganz überflüssig sein, im Vorbeigehn daran zu erinnern, daß die Künstler ohne Zweifel wirklich die mythische oder poëtische Tradition vor Augen gehabt haben [58]. „Als Behandlung einer willkürlich, blos künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines blos denkbaren Falles läßt sich", wie Welcker hervorhebt, „das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt, und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen der Künstler einfallen würde, wenn sie etwa selbst gewünscht haben könnten, sie im Stillen als Anlaß zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen." Dies aber hat den Künstlern so fern gelegen, daß sie vielmehr, so weit wie sie es vermochten, geflissentlich Alles hervorgehoben haben, was das Kunstwerk als Darstellung des Mythus charakterisirt: die Priesterlichkeit Laokoons und seiner Söhne, die Hinzufügung des Altars, an dem so eben geopfert werden sollte, und dessen Besudelung und Entheiligung durch das Blut des Priesters in den Augen eines griechischen Beschauers das Pathetische der Scene wesentlich verstärken mußte, die besonders von Welcker gut hervorgehobene Planmäßigkeit in der Art, wie die Schlangen alle drei Personen umstricken, und durch welche sie sich ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen geben, welche wissen, was sie sollen, endlich und ganz besonders die übernatürliche Schnelligkeit ja Augenblicklichkeit, mit welcher der wiederum übernatürlich schmerzhafte Giftbiß der Schlangen seine volle Wirkung ausübt. Wengleich aber auch die Gruppe sich vermöge der Hervorhebung dieser Umstände für den aufmerksamen Betrachter sehr bestimmt als die Darstellung einer einmaligen, eben der in Rede stehenden mythischen Begebenheit zu erkennen giebt, so darf doch jetzt, nachdem die Gruppe genau zergliedert worden, der oben ausgesprochene Satz: das Kunstwerk stellt nichts Anderes dar, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit, mit Zuversicht wiederholt werden. Um mehr als nur diese Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit zu empfinden, muß man zu der Betrachtung des Kunstwerkes nicht allein die Kenntniß des Mythus im Allgemeinen mitbringen, sondern ganz speciell diejenige der besonders von Sophokles durchgearbeiteten ethischen Begründung desselben. Und wie wenig das Jedermanns Sache sei, das lehrt uns Viscontis Irrthum über den ethischen Gehalt des Mythus. Dies gilt aber nicht nur von uns modernen, sondern auch von den antiken Beschauern der Gruppe, welchen der Mythus in seinem Zusammenhang und in seinem ethischen Kern gegenwärtiger war, als uns; freilich konnte das Kunstwerk nur zu einer Zeit entstehn, in welcher das Bewußtsein der Sage und die Kenntniß der diese Sage durchbildenden Poesie durchaus lebendig war, freilich wurde der griechische Beschauer in einer Zeit, in welcher Sophokles' Tragödien noch aufgeführt wurden, durch die oben hervorgehobenen besonderen Umstände der Darstellung lebhafter als wir an den Mythus erinnert, allein von außen hinzubringen mußte man die Kenntniß des Mythus zu jeder Zeit, aus der Gruppe selbst leuchtete der ethische Kern und Zusammenhang der Sage dem antiken Beschauer grade so wenig entgegen wie dem modernen.

Dies ist der erste Grund, warum man behaupten darf, der Laokoon sei kein

wahrhaft tragisches Kunstwerk. Die tragische Wirkung von Leiden, die wir sehn, beruht wesentlich darauf, daß wir ihren Zusammenhang mit einer Handlung empfinden, deren sittlich nothwendige oder gerechtfertigte Folge sie sind; wo die unmittelbare Empfindung dieses Zusammenhanges fehlt, da wirkt das Pathos nicht tragisch, sondern je nach seinem Grade betrübend oder beängstigend. Dazu kommt aber sofort ein Zweites, worin sich die andere Seite der Ungunst des Verhältnisses offenbart, in welchem sich die Gruppe zum Mythus befindet. Die Anschauung von Leiden wirkt nur dann tragisch, sittlich reinigend auf uns ein, wenn das Maß der Leiden mit der Verschuldung, deren Strafe und Sühne die Leiden sind, in einem Verhältniß steht, welches wir als gerechtfertigt empfinden. Wo dieses Verhältniß überschritten wird, da verwandelt sich unser Gefühl von Furcht und Mitleid in Entsetzen und sittlichen Abscheu, da empört sich unser Gemüth gegen das Übermaß der Strafe. Eine solche Wirkung wird überall da leicht eintreten, wo die Strafe gegenwärtig erscheint, während die Verschuldung lange vergangen, gleichsam verjährt ist, und diese Wirkung wird nur da vermieden werden können, wo entweder die Strafe der Verschuldung unmittelbar folgt, wo sie den Schuldigen in seiner Sünden Blüthe überrascht, um mit Shakspeare zu reden, oder wo das Kunstwerk auf das Moment der früheren Verschuldung in leicht erkennbaren, unzweifelhaften Zügen hinweist, wo die Schuld im Bewußtsein des Gestraften gleichsam wieder gegenwärtig wird. Nun ist aber in der Gruppe von dem Allen grade das Gegentheil der Fall: die langverjährte Schuld kann, schon vermöge ihrer besonderen Natur, hier auch nicht einmal andeutungsweise wiederholt und gegenwärtig gemacht werden, wie dies die Tragödie vermochte, indem sie Laokoon in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen schuldbewußt, die Strafe der Gottheit fürchtend darstellte; dem Kunstwerke fehlt aber auch jede bestimmte Hinweisung auf die Schuld als Motiv der Strafe, denn daß diese Kinder, die hier mit dem Vater gräßlich untergehn, in Sünde gezeugt und geboren sind, wer will es erkennen? und endlich, wer will es unternehmen in Laokoons Haltung und Angesicht das Merkmal des Schuldbewußtseins nachzuweisen in hinreichend stark ausgeprägten Zügen, um dieser über die Maßen furchtbaren Strafe das Gleichgewicht zu halten? Die unausweichliche Consequenz aus diesen Erwägungen aber ist, daß der Gruppe des Laokoon, so wie sie vor uns steht, zwei der wichtigsten, ja der fundamentalen Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn.

Um diesen Punkt in das vollste Licht zu setzen, und um dem Einwande zu begegnen, das hier entwickelte Verhältniß zum Mythus sei in der Natur des plastischen Kunstwerks an sich begründet, werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Gruppe der Niobe. Auch die Niobegruppe stellt uns unmittelbar nur die Katastrophe dar, aber in dieser Katastrophe offenbart sich uns der Mythus in seinem ganzen Zusammenhange. In den schmerzlich, entsetzt oder trotzend nach oben gewendeten Blicken fast aller Personen erkennen wir die Anwesenheit der nicht dargestellten rächenden Gottheiten und das Bewußtsein dieser Anwesenheit bei den handelnden Personen, in Niobes fester Haltung auch noch in dem Augenblick des höchsten Leidens, auch noch in dem Augenblicke, wo die Natur der Mutter in hervorbrechenden Thränen über die Größe und den Stolz der Heroine zu siegen beginnt, ja auch noch darin, daß die erhabene Frau den triumphirenden

Göttern diese Thränen verbergen will, in allen diesen Zügen steht uns ihre Verschuldung, ihre Überhebung gegen die Gottheit, ihr aufflammender Stolz in den Tagen des Glückes in klaren Zügen handgreiflich vor Augen, und darin, daß sich Niobe auch jetzt nicht beugt, wird diese Verschuldung gegenwärtig gemacht, im Augenblick der Strafe wiederholt. Und wiederum darin, daß sich Niobe von dieser Strafe nicht vernichten, ja kaum einmal besiegen läßt, setzt sie dieselbe, furchtbar, wie sie sein mag, in ein ausgeglichenes Verhältniß zu der Größe ihrer Schuld. Das ist es, warum Niobe so erhaben ist und uns im Anschauen erhaben stimmt, warum sie uns das Bewußtsein von der ganzen Größe und Würde der Menschheit wach ruft, während ihre hervorbrechenden Thränen uns das endliche Unterliegen der Creatur gegenüber göttlicher Übermacht empfinden lassen und jenem Grundaccord der Erhabenheit die weicheren Klänge der Furcht und des Mitleids beigesellen. Und eben darum wirkt die Gruppe der Niobe tragisch, eben darum erkennen wir in ihr das im höchsten und eigentlichsten Sinne tragische Kunstwerk der Griechen.

Laokoon aber? — Wenn Dannecker bekennt, er habe den Laokoon nie lange beschauen können, sondern sein Blick habe sich, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehn, immer unwillkürlich von ihm weggewendet, wenn Welcker den Grund hiervon „mehr als in etwas Anderem, mehr als in der üblen Ergänzung des Armes, mehr auch als in den Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, in dem Kläglichen in dieser Art von Marterthum“ sucht, so scheinen diese Urteile feingebildeter und geübter Kunstbetrachter, denen sich andere an die Seite setzen lassen, nicht eben auf eine tragische Wirkung hinzuweisen. Nachdem aber nachgewiesen worden ist, daß dem Laokoon zwei der wesentlichsten Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn, muß hier ein Wort wiederholt werden, das vor Jahren, nicht ohne Anstoß zu erregen, ausgesprochen wurde. Man wird nämlich weiter gehn und sagen dürfen, daß äußere Umstände, die Gewöhnung an den Anblick oder eine gewisse Oberflächlichkeit der Betrachtung, oder die Umgebung des Kunstwerks in unsern Museen, oder endlich die virtuose, zur Schau gestellte Technik, die uns die Gruppe in jedem Augenblick als Kunstwerk, als Marmor empfinden läßt, und Ähnliches wesentlich mitwirken muß, um ein in uns aufsteigendes geheimes Grauen vor diesem Anblick zurückzudrängen, das sicherlich mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken, namentlich wenn wir uns gewöhnen von der die ganze Situation verändernden Restauration Montorsolis abzusehen und uns den Laokoon so vorzustellen, wie die alten Künstler ihn gemacht hatten. Aus der Gruppe selbst heraus wird dieses Grauen freilich einigermaßen durch die sanfteren Gefühle des Mitleids gemildert, welche uns die Kinder einflößen, aber doch nur sehr unvollkommen; um so unvollkommener, je mehr und je kräftiger grade die Kinder unsere Blicke immer wieder auf die Hauptperson und den Mittelpunkt der Gruppe, den Vater, zurücklenken. Wenngleich aber die Gruppe in ihrer Ganzheit minder heftig wirkt, edlere und weichere Gefühle in uns erregt, als dies der Anblick des Laokoon allein vermögen würde, und wenngleich die Künstler ein Recht haben von uns zu verlangen, daß wir ihr Werk im Ganzen und als Ganzes beurteilen, so muß dennoch bei der durch die vorstehenden Bemerkungen begründeten Behauptung stehn geblieben werden: die

Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und sie ist dies deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet.

Aber grade vermöge dieses ihres ausschließlich pathetischen Gehalts stellt sich die Gruppe des Laokoon als Vertreterin einer Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen hin, welche sich den beiden vorangegangenen Phasen der Entwickelung des Pathetischen durchaus organisch, durchaus als ein nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschließt. Die alte Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände in Kampfgruppen, wie die von Aegina. Aber nicht der Gegenstand an sich bestimmt die Art des Eindrucks, den ein Kunstwerk auf das Gemüth des Beschauers ausübt, und mithin seinen ideellen Charakter, sondern der Ausdruck, welchen der Künstler den handelnden Personen verliehen hat, bedingt den Eindruck den wir von einem Kunstwerk empfangen und somit dessen Charakter. Da nun die Kunst vor Phidias ihren Gestalten überhaupt noch keinen charakteristisch psychischen Ausdruck zu verleihen vermag, so kann sie auch noch kein Pathos darstellen und nicht oder nur in dem abgeschwächten Grade pathetisch auf uns wirken, den der Anblick rein körperlicher Leiden, wie z. B. des sterbenden Heros vom Ostgiebel von Aegina (Bd. I. S. 128 u. 130) bedingt. Das Pathetische beginnt in der Plastik mit Phidias und den Seinen, welche freilich in der Verkörperung der Idee absoluter Göttlichkeit den Schwerpunkt ihres Schaffens finden, aber deren Kunst doch keineswegs auf die Darstellung bedingungs- und leidenschaftsloser Göttlichkeit beschränkt ist. Im Gegentheil hat die Kunst der phidias'schen Epoche in Giebelgruppen, Metopen und Friesen auch Handlungen dargestellt, welche ihrem Gegenstande nach durchaus pathetisch sind, Handlungen, bei denen die betheiligten Personen in hohem Grade unter dem Einflusse des Affects, der Leidenschaft, ja starker Leidenschaft stehn. Wer behaupten wollte, auch in diesen Kunstwerken, wie in denen der alten Zeit, liege das Pathetische nur noch im Gegenstande, nicht auch im Ausdrucke der handelnden Personen, den würden die Momente Lügen strafen. Man denke nur an die westliche Giebelgruppe des Parthenon mit ihrem zornglühenden Poseidon. Und dennoch können wir uns auf eben diese Momente berufen, wenn wir sagen, der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbringen, sei nicht oder nur in Ausnahmefällen, hauptsächlich nur da ein pathetischer, wo wir die Theile der Gesammtcomposition getrennt vor uns haben, während sie durchaus nur ethisch wirken, nur die triumphirende Macht der Idee uns zum Bewußtsein bringen, welche aus der Handlung spricht, sobald wir sie in ihrer Gesammtheit auffassen. Der Grund hiervon aber liegt einerseits, und das wird besonders von den Friesreliefen gelten, darin, daß der Gesichtsausdruck, der nächste Spiegel der erregten und leidenden Seele in den Kunstwerken dieser Zeit noch wenig durchgebildet ist, andererseits bei den großen statuarischen Compositionen der Tempelgiebel außerdem in dem Umstande, daß der Schwerpunkt in diesen Darstellungen viel mehr auf den ideellen Gehalt der Handlungen als auf die Handlungen selbst in ihren augenblicklichen pathetischen Motiven fällt, und daß demgemäß der pathetische Ausdruck in den handelnden Personen nur in zweiter Linie hervortritt und auf dasjenige Maß reducirt ist, welches die Wahrheit der Handlung erforderte. So ganz besonders z. B. in der westlichen Parthenongiebelgruppe; hier ist das

Pathos im Poseidon stark genug vorgetragen, und doch, wer denkt vor dem Ganzen an Poseidons Zorn, wer nicht vielmehr einzig und allein daran, daß aus dem hier dargestellten, als entschieden dargestellten Streit Athene als die Herrin Attikas hervorging! Auf seiner ersten Entwickelungsstufe also ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet.

Zu selbständiger Geltung und Bedeutung gelangt dasselbe auf der zweiten Entwickelungsstufe durch Skopas und Praxiteles. Gleichwie Phidias in der Verkörperung des absolut Göttlichen den Schwerpunkt seiner Kunst gefunden hat, wie er überall von der reinen Idee ausging, so stellen Skopas und Praxiteles das Göttliche als ein gesteigert Menschliches dar und gehn dabei vom Pathos aus, in welchem diejenige Bedingtheit des Menschlichen liegt, der auch das Göttliche unterliegen kann, ohne aufzuhören göttlich zu sein. So in ihren Einzelbildern. In Gruppen aber stellen sie Handlungen dar, deren ganze Bedeuteng auf dem Pathos beruht. Das beste Beispiel ist die Gruppe der Niobe. Die Niobegruppe ist ohne das Pathos der Mutter undenkbar [59]), dies Pathos bildet den Schwerpunkt der ganzen Composition, welche auch durchaus pathetisch auf uns wirkt. Die Gruppe der Niobe ist ein pathetisches Kunstwerk im höchsten und eigentlichsten Sinne, aber sie ist kein ansschließlich pathetisches Kunstwerk, ihr Pathos ist der Träger einer Idee, der Idee des Triumphs göttlicher Macht über menschliche Größe und zugleich menschlicher Erhabenheit gegenüber göttlicher Übermacht, einer Idee, die uns erhebt und demüthigt in einem Augenblick, aber einer Idee, welche einzig und allein durch dieses Pathos der Gruppe zur Anschauung gebracht werden kann. Auf der zweiten Entwickelungsstufe ist also das Pathetische in der Plastik der selbständige Träger des Ethischen und der Idee.

Die dritte Entwickelungsstufe, die letzte überhaupt mögliche, bezeichnet am vollkommensten der Laokoon. Das in der Niobe selbständig und selbstbedeutend gewordene Pathos ist im Laokoon ausschließlich geworden, es ist von der Idee gelöst; die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythus von ethischem und ideellem Gehalte besaß, grade das ist in die Gruppe nicht übergangen. In dieser Hinsicht steht der Laokoon, welchen Werke wie Silanions Iokaste und Aristonidas' Athamas (oben S. 81 und 204) vorbereiten, fast allein in der bildenden Kunst, denn die sterbenden Barbaren der pergamenischen Schule können wir nur in sofern mit ihm parallelisiren, als wir sie für sich allein auffassen dürfen. Nur die Gruppe der trallianischen Meister, Zethos' und Amphions Rache an Dirke (der Farnesische Stier), ist dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringt, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchtet wie aus der Gruppe des Laokoon. Aber die ebengenannten sind freilich auch Kunstwerke, welche mit dem Laokoon einer und derselben Periode der griechischen Plastik angehören. Denn, daß die Auffassung des Pathetischen, wie wir sie im Laokoon kennen gelernt haben, sich überhaupt nur im engsten Zusammenhange einer ununterbrochen fortschreitenden Entwickelung des Pathetischen begreifen läßt, innerhalb welcher sie ihre durchaus natürliche Stelle findet, dies scheint einleuchtend. Und schon allein deshalb sind wir genöthigt, Laokoon unter dem fortwirkenden Einfluß des Pathos der erst jüngst vergangnen skopasischen und praxitelischen Zeit, d. h. in

der Blüthezeit der rhodischen Kunst, in der Diadochenperiode entstanden zu denken, und wird es unmöglich, an seine Entstehung in Rom unter Titus zu glauben.

Ehe aber auf die Untersuchung über die Entstehungszeit des Laokoon näher eingegangen, und ehe die Erfindung und Composition der Gruppe von rein künstlerischem Standpunkt aus geprüft wird, muß noch eine Erwägung vorangehn, welche zur gerechten Würdigung des Kunstwerkes von Seiten seines eben besprochenen Verhältnisses zum Mythus und zum ethischen und tragischen Gehalte desselben nicht unwesentlich beitragen wird. Wenn im Vorstehenden zu erweisen versucht wurde, daß die Gruppe uns nur die Katastrophe des Mythus in ihrer nackten Thatsächlichkeit darstelle, daß sie ausschließlich pathetisch sei und daß das Pathos mit einem Grade von Heftigkeit vorgetragen sei, der an das Unschöne wenigstens grenze, so liegen die beiden Fragen nahe, welche für die Charakteristik des Geistes der Künstler von Bedeutung sind, ob erstens die Künstler durch eine andere Erfindung ihr Werk zum Mythus in ein günstigeres Verhältniß hätten setzen, und ob zweitens sie das Pathos weniger heftig und ausschließlich hätten vortragen können. Beide Fragen hangen innig mit einander zusammen und müssen gemeinsam beantwortet werden. Gehen wir vom Pathos Laokoons aus. Das Pathos des Laokoon grenzt deshalb an das Unedle, weil es überwiegend, fast ausschließlich in der Darstellung der heftigsten körperlichen Schmerzen besteht. Das ist allgemein empfunden, selbst von denen, welche sich bemühten, im Laokoon neben dem körperlichen Leiden noch ein selbständiges geistiges Pathos nachzuweisen, weil es ohne das Vorhandensein eines solchen um die herkömmliche unbedingte Bewunderung des Kunstwerkes mißlich aussieht. Dennoch wird uns eine doppelte Erwägung lehren, daß die Künstler Laokoon in keiner Weise weniger körperlich und weniger heftig leidend, dagegen mit mehr freien geistigen Regungen ausgestattet darstellen durften. Denn erstens hätten sie durch eine andere Auffassung der Lage Laokoons den besten Theil des Zusammenhangs ihrer Gruppe mit dem Mythus in Gefahr gebracht. Um uns hiervon zu überzeugen, verändern wir in Gedanken einmal das entscheidende Motiv in der Erfindung der Gruppe. Dies entscheidende Motiv ist, daß nicht allein die drei Personen von Schlangen umstrickt und daß zwei von ihnen von den Schlangen gebissen sind, sondern daß die Schlangenbisse auch sofort unter den heftigsten Schmerzen tödtlich wirken. Ohne dies Motiv hätte freilich Laokoon in wesentlich anderer Situation erscheinen können, ja erscheinen müssen, aber damit wäre auch der Mythus geopfert gewesen, denn nur durch die furchtbare Schmerzhaftigkeit und die rasche Tödtlichkeit ihres Bisses erscheinen die Schlangen als übernatürliche Boten der Gottheit, ohne diese Voraussetzungen wären es gemeine Thiere, ihr Biß ein gewöhnlicher Schlangenbiß, der weder in dem Grade schmerzhaft ist noch auch so schnell tödtet. Zweitens würden aber die Künstler durch diese Änderung des Grundmotivs ihrer Erfindung die ganze Einheit der Gruppe in Gefahr gebracht haben. Denn von einem gewöhnlichen Schlangenbiß wäre auch der jüngere Sohn nicht so schnell in die Lage gekommen, in der wir ihn sehn, von einer gewöhnlichen Schlange gebissen müßte er sich in Schmerz und Angst abringen und den Vater zu Hilfe rufen. Und was dann? Entweder hätten die Künstler ihren Laokoon in der Art von der Schlange umschnürt darstellen müssen,

wie es der vergilische Laokoon ist, so daß wir sofort einsehn, er könne kein Glied mehr rühren, was plastisch so unschön wie möglich sein würde, oder sie hätten ihn darstellen müssen getheilt zwischen dem Bestreben, die eine Bestie, die ihn beißt, wirksam abzuwehren und dem armen, hilflosen Kinde, das neben ihm um Rettung schreit, beizustehn, wie dies in der That auch Vergils Laokoon versucht, bis er völlig umschnürt ist. Hätten sie das nicht gethan, so würde uns ihr Laokoon ein Gegenstand herzlicher Verachtung sein; hätten sie ihn aber thatsächlich bestrebt oder auch nur von dem Wunsche erfüllt gezeigt, dem Kinde neben ihm zu helfen, so würde der Erfolg der gewesen sein, daß der Knabe als der am meisten leidende zur Hauptperson, der Vater zur Nebenperson geworden wäre, wodurch wiederum der Inhalt der Gruppe sich aus dem Untergange Laokoons mit seinen Kindern in die Darstellung eines gefährdeten Kindes verwandelt hätte, welchem Vater und Bruder in verschiedener Weise zu helfen suchen. Daraus geht hervor, daß die Gruppe unter keiner Bedingung Laokoon in der entfernten Möglichkeit, dem Knaben beizustehn zeigen durfte; und da die plastischen Künstler diese Möglichkeit nicht durch ein abscheuliches Umwickeln des ganzen Laokoon mit Schlangenleibern aufheben konnten, so blieb ihnen keine Wahl, als sie durch die Darstellung so heftiger Schmerzen aufzuheben, daß Laokoon von denselben völlig überwältigt und seiner selbst nicht mehr mächtig erscheint.

Diese Bemerkungen werden hinreichen, um die Gruppe des Laokoon als fertiges Kunstwerk, als Darstellung dieses Gegenstandes ästhetisch zu rechtfertigen, aber freilich noch lange nicht dem Gegenstande selbst nach, den auch die griechische Kunst bis auf die Diadochenzeit offenbar deshalb vermieden hat, weil er nicht zu rechtfertigen ist. Wenn wir nun aber erkannt haben, daß eine andere plastische Darstellung der Katastrophe des Laokoonmythus schwerlich denkbar sei, so mag das zu dem Versuche hinüberleiten, uns die wesentlichen und großen Vorzüge der Erfindung der Gruppe als plastisches Kunstwerk an und für sich zu vergegenwärtigen.

Der größte und unbedingteste Vorzug der Gruppe besteht in der Fülle ihres Inhalts und in ihrem reichen dramatischen Leben. Nicht allein tritt uns das ganze Pathos einer langen Dichtererzählung aus der Gruppe entgegen, sondern keine Art einer dichterischen Darstellung der Scene kann in Hinsicht auf die Fülle der pathetischen Motive und zugleich auf die Macht des Eindrucks auf den Hörer auch nur entfernt mit der Gruppe wetteifern. Der Grund liegt darin, daß die Begebenheit, um die es sich handelt, ihrer Natur nach nur als in einem sehr kurzen Zeitraum verlaufend und durch ihre Acte hindurch sich vollendend überhaupt gedacht werden kann. Die in der Zeitabfolge darstellende Poesie aber muß diese Acte auseinanderziehn und nach einander zum Bewußtsein des Hörers bringen, dessen Aufmerksamkeit und Theilnahme sie in eine lange Spannung ohne einheitlichen Höhepunkt versetzen und in demselben Grade abschwächen und ermüden wird, in welchem sie durch Ausführung im Einzelnen die Fülle der Motive zur Anschauung zu bringen sich bestrebt, während sie zugleich in dem Maße, in welchem ihre Darstellung wächst, die innere Wahrscheinlichkeit der Scene in Gefahr bringt. Diese innere Wahrscheinlichkeit vermag die Poesie nur durch einen möglichst knappen Vortrag zu wahren, bei welchem sie wiederum ein Bedeutendes von dem Reichthum des pathetischen Gehaltes zum Opfer zu bringen hat. Nur

die plastische Darstellung der Begebenheit ist im Stande die verschiedenen Acte derselben als neben einander bestehend wiederzugeben und unbeschadet der selbständigen Bedeutung eines jeden derselben auf einen Höhepunkt zusammenzufassen, nur die plastische Darstellung kann die Fülle des pathetischen Gehalts dem Beschauer im engsten Raume und in einem einzigen Augenblick zur Anschauung und zum Bewußtsein bringen, und die Gruppe der rhodischen Meister thut dies in der denkbar vollkommensten Weise. Zugleich ringeln sich die Schlangen um die Glieder der drei Personen, graben sie ihre giftigen Zähne in die Weichen des jüngeren Sohnes und des Vaters, haucht der tödtlich verletzte Knabe den letzten schweren Seufzer aus, erschlaffen seine Muskeln in Todesmattigkeit, windet sich der Vater in den gewaltigsten Schmerzen und in haarsträubender Angst, schaut der ältere Knabe voll mitleidigem Entsetzen zum Vater empor, und beginnt er seinen erfolglosen Widerstand gegen die Übermacht des Ungethüms, das auch ihn schon zu umstricken angefangen hat und nur den Kopf nach rechts hinüberzuschnellen braucht, um ihn als sichere Beute mit dem tödtlichen Biß zu erreichen. Nicht den zehnten Theil der Zeit, die man braucht, um diese wenigen Zeilen zu durchfliegen, hat man nöthig, um alles hier Gesagte und noch viel mehr an der Gruppe selbst wahrzunehmen und zu empfinden. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt, wir erwarteten vor der Gruppe die Augen schließend bei ihrem Wiederöffnen Alles verändert zu finden, so beruht das nicht am wenigsten auf dieser staunenswerthen Erfindung, welche uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit, von einem gewissen Zeitpunkt an, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptperson in den drei Personen thatsächlich mit einem Blicke übersehn läßt. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir allerdings, eingedenk des Lessing'schen Ausspruches, jede Kunst solle nur das darstellen, was sie besser als alle anderen Künste darstellen kann, zugestehn, daß Laokoons Tod ein im höchsten Grade glücklich gewählter Gegenstand der bildenden, und vermöge der nur der Plastik im vollen Maße möglichen Beschränkung der Darstellung auf die Hauptpersonen ohne alles zertreuende Nebenwerk, der plastischen Kunst insbesondere sei.

Mit dem eben besprochenen ersten und größten Vorzug der Gruppe hangt ein anderer eng zusammen, der einerseits seine selbständige Bedeutung besitzt, während er andererseits einen nicht unbeträchtlichen Mangel der Erfindung so geschickt verdeckt, daß ihn die wenigsten Beschauer wahrnehmen: die Abgeschlossenheit der Gruppe nämlich, welche auch die in derselben dargestellte Handlung abgeschlossen scheinen läßt. Wenn soeben rühmend hervorgehoben wurde, daß die Gruppe uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit vor Augen stelle, so wurden mit Bedacht die Worte hinzugefügt: von einem gewissen Zeitpunkt an. Dieser Zeitpunkt ist derjenige, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten; was auf diesen gefolgt ist, die successive Verwundung des jüngeren Sohnes und des Vaters und das Unterliegen des ersteren, und was jetzt folgen wird, das Unterliegen des Vaters, die Verwundung und der Tod auch des älteren Sohnes: dies Alles giebt die Gruppe und zwar in so augenscheinlicher und zwingender Weise, daß der Phantasie durchaus kein Spielraum bleibt, sich das Ende des Ganzen anders vorzustellen, als die Künstler es sich vorgestellt haben. Über das aber, was jenem Zeitpunkte vorauslag, über die Situation, in welcher

sich die drei Personen in dem Augenblicke befanden, welcher dem dargestellten unmittelbar vorherging, darüber, wie sie sich beim Herannahen der Schlangen verhielten, giebt uns die Gruppe nicht allein keine Rechenschaft, sondern darüber macht sie unserer Phantasie auch jede vernünftige Vorstellung unmöglich. Die Gruppe läßt sich nur als ein Fertiges genießen, aber sie läßt sich nicht als ein Gewordenes vorstellen, es sei denn, man nähme an, Laokoon und seine beiden Söhne haben sich in der Weise am Altar zurechtgeordnet, wie wir sie sehn, um sich von den Schlangenknoten umstricken zu lassen, und erst auf ein gegebenes Zeichen die Action begonnen. Das ist mehrfach empfunden worden, am besten aber von Goethe bezeichnet, wenn er sagt: „um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehn." Denn, was heißt dies Anderes, als daß wir das Schauspiel für uns grade auf dem Punkte beginnen lassen, wo die Künstler den Anfang desselben gesetzt haben, und uns der Rechenschaft über die Entwickelung desselben begeben oder überheben? Es ist sehr fein empfunden, wenn Goethe sagt, durch dies Verfahren werden wir die Intention des Laokoon, d. h. die Intention der Künstler des Laokoon recht fassen. Dieser Absicht der Künstler kommen wir entgegen, wenn wir uns mit dem Anblick ihrer Gruppe überraschen, denn eben das haben sie gewollt; sie haben Alles daran gesetzt, durch lebhaften Vortrag des als gegenwärtig dargestellten Momentes und durch augenscheinliche Darlegung der nächstfolgenden das Gemüth des Beschauers in der Art in Anspruch zu nehmen und seine Aufmerksamkeit in der Art auf das Ende des Dramas zu richten, daß er darüber vergesse, nach dem Anfange zu fragen. Je mehr wir dies thun, desto mehr werden wir die Erfindung der Laokoongruppe bewundern, je weniger wir uns dagegen von den Künstlern voreinnehmen und überraschen lassen, um desto kühler wird unser Urteil über ihre Erfindung der dargestellten Lage der drei Personen ausfallen, bis wir endlich einsehn, daß sich dieselbe aus lebendiger Handlung überhaupt gar nicht entstanden denken läßt, daß aus lebendiger Handlung durchaus und nothwendig eine andere Darstellung des entscheidenden Momentes hätte hervorgehn müssen.

Was aber die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe und der in ihr dargestellten Handlung anlangt, so scheint eine eigene Untersuchung nöthig, um über deren Wesen zur Klarheit zu gelangen. Denn, wenngleich diese Einheitlichkeit allgemein, ja fast möchte man sagen lebhafter als alle anderen Vorzüge der Erfindung und des Aufbaus der Gruppe empfunden wird, so scheint sie doch noch selten verstanden worden zu sein und von nicht wenigen Erklärern an unrichtiger Stelle gesucht zu werden. Offenbar beruht die Einheit der Gruppe darauf, daß wir den Vater unbedingt als die Hauptperson empfinden. Fragen wir uns aber, warum dies so sei, so kann nicht geläugnet werden, daß hierzu die räumliche Anordnung der Figuren, durch welche Laokoon als Mittelpunkt der Gruppe erscheint, daß die überwiegende Größe des Vaters und die geflissentliche Unterordnung der Söhne, daß endlich die überwiegende Heftigkeit in der Handlung des Vaters dazu mitwirkt, Blick und Interesse auf ihm festzuhalten und immer wieder auf ihn zurückzuführen; aber diesen Umständen allein kann es doch nicht zugeschrieben werden, daß unsere Theilnahme sich fast ganz auf den Vater

concentrirt, und daß wir die Söhne neben ihm beinahe vergessen. Die Erklärung dieser Thatsache ist deshalb in dem ethischen Verhältniß der drei Personen zu einander, besonders der Söhne zum Vater gesucht, namentlich ist gesagt worden, der Blick der Söhne sei dem Vater zugewandt, derjenige des älteren in ängstlichem Mitgefühle, der schon halbgebrochene des jüngeren in Bekümmerniß oder Verzweiflung, weil er den Vater, von dem allein er Rettung erwartet habe, als unfähig erkenne, ihm zu helfen. Dies würde allerdings die Thatsache erklären, allein die berührte Auffassung des jüngeren Sohnes besteht offenbar nicht zu Rechte, ihr gegenüber muß es vielmehr richtig beobachtet heißen, wenn Brunn schreibt: „sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, daß Jeder für sich, von dem Anderen gänzlich unabhängig handelt." Die wahre Lösung des Problems deutet Feuerbach an, wenn er darauf hinweist, durch die Hinzufügung der Söhne sei das gellende Unisono des Pathos in einen plastischen Dreiklang aufgelöst; denn eben in diesem Dreiklang liegt die Einheit und Ganzheit der Gruppe. Aber dieser Dreiklang muß richtig aufgefaßt werden: er besteht darin, daß die im Vater gegenwärtigen Qualen im sterbenden jüngeren Sohne bereits von der Ruhe des eben eintretenden Todes gelöst erscheinen, während sie sich für den älteren Knaben erst vorbereiten. Der Grundton, den der Vater angiebt, klingt im älteren Sohne erst an, im jüngeren klingt er aus, im älteren Sohne sehn wir den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung, und im jüngeren Sohne den Ausgang der Handlung, darin liegt ihre Einheit und Geschlossenheit, darin auch die Möglichkeit, daß sich unserer Spannung und Erregung im Anblick der Gruppe ein Gefühl von Beruhigung beimische, ohne welches die Gruppe ein gradezu unerträglicher Anblick sein würde, darin endlich liegt es, daß die Söhne kein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nehmen. Andererseits wird man leicht fassen, daß dieser plastische Dreiklang, welcher in dem Contraste der Situation der drei Personen besteht, in demselben Maße dem Unisono genähert wird, in welchem wir die drei Situationen als einander verwandt betrachten, in demselben Maße, in welchem man bei dem jüngeren Sohne noch gegenwärtiges Leiden, wie beim Vater, und bei diesem noch von seinen physischen Schmerzen unabhängiges geistiges Pathos, wie bei dem älteren Sohne, zu erblicken glaubt.

Wenn wir hoffen dürfen, durch solche Erwägungen der tiefdurchdachten Erfindung der Gruppe in ihren hohen Vorzügen gerecht geworden zu sein, ohne gleichwohl gegen deren fast unvermeidliche Mängel die Augen zu verschließen, so möge nun versucht werden, in ähnlicher Weise die materielle und formelle Composition der Gruppe zu würdigen.

Zuerst die Schwierigkeit dieser Composition. Dieselbe wird uns am schnellsten und am klarsten zum Bewußtsein kommen, wenn wir bedenken, wie einzig in seiner Art, ja wie gradezu unerhört der Gegenstand ist, welchen die Künstler darzustellen unternahmen. Alle bis auf den Laokoon von der griechischen Plastik dargestellten Handlungen, selbst die am kühnsten erfundenen, fanden in der Wirklichkeit des Lebens ihre näheren oder entfernteren Analogien, in denen sie vom beobachtenden Künstler studirt, aus denen ihre künstlerische Erfindung und Composition abgeleitet werden konnte; für die in der Laokoongruppe vorgehende Handlung fehlte jede auch nur entfernt denkbare Analogie, denn diese Handlung gehört

kaum noch dem Gebiete des Wahrscheinlichen, geschweige dem des Wirklichen, sondern nur demjenigen des Möglichen an; die hier dargestellte Handlung mußte also ihrem innersten Wesen nach durchaus frei erfunden werden. Denn, wollte man auch annehmen, die Künstler haben bei der schließlichen Ausführung lebende Modelle vor Augen gehabt, so ändert das die Nothwendigkeit der Annahme einer primitiv freien Erfindung der Handlung noch in keiner Weise, da ja die Künstler auch dann noch ihren Modellen die Stellungen anzuweisen hatten, also gleichsam nur mit lebendigen Körpern plastisch componirten. Allein die Annahme, die Meister von Rhodos haben die Gruppe nach Modellen ausgeführt, ist so gut wie unmöglich, weil, wie gezeigt worden, Laokoons Lage durchaus von der Gift- und Schmerzwirkung des Schlangenbisses abhangt, und weil kein gesunder Mensch es möglich machen kann, diese Situation auch nur mit dem oberflächlichsten Scheine von Wahrheit an sich darzustellen, endlich, weil auch, abgesehn von der Hauptperson die Handlung aller drei Personen, um von der diese Handlung bedingenden Action der Schlangen gar nicht zu reden, so völlig momentan, in einem solchen Grade gewaltsam ist, daß eine beharrende Scheindarstellung derselben durch lebende Modelle zur schreiendsten Lüge geworden wäre.

Die Handlung der Laokoongruppe also mußte frei erfunden werden; wenn nun schon die freie Erfindung irgend einer lebhaft bewegten Handlung kein kleines Ding ist, vielmehr eine Aufgabe, vor der sich unter hundert Künstlern neunundneunzig in den Actsaal flüchten, so wurde das Wagniß dieser Erfindung hier ein um so größeres, je vielfältiger die zu verbindenden und einander bedingenden Elemente derselben waren. Denn drei Personen und zwei Schlangen mußte der erfindende Künstler gleichzeitig in der Phantasie festhalten, drei Personen in den bewegtesten und verschiedensten Stellungen, zwei Schlangen, in denen der Anlaß dieser Bewegungen liegt, und welche zugleich den Bewegungen entgegenwirken, ohne sie gleichwohl aufzuheben, drei Personen, die so hart aneinandergerückt sind, daß sich ihre Stellungen und Handlungen bedingen, und daß die Auffassung jeder der drei neben einander bestehenden Acte von derjenigen der beiden anderen abhangt. Nach und nach in ihren einzelnen Theilen ersonnen konnte diese Gruppe nicht werden, und wenn Goethe mit Recht sagt: der Laokoon ist ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt, so werden wir nicht umhin können anzunehmen, daß die ganze Composition in ihren bestimmenden Grundzügen in ähnlicher Plötzlichkeit, in einem einzigen erhöhten Momente in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig und fertig wurde.

Wenngleich dies aber auch anerkannt wird und nie geläugnet werden sollte, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß von dieser ersten Erfindung der Composition in der Phantasie des Künstlers bis zu ihrer plastischen Verwirklichung ein weiter, weiter Weg ist, und daß ein lebendig gefaßter genialer Gedanke für die thatsächliche Herstellung eines solchen Werkes lange nicht ausreicht. Um diese letztere möglich zu machen, mußte sich in dem Meister die klarste Verständigkeit und die umfassendste Überlegung mit der lebhaften Phantasie aufs innigste durchdringen, und wenn uns aus der Composition im Ganzen die hohe Genialität und Kühnheit des Meisters entgegenleuchtet, so werden wir bei ihrer Betrachtung im Einzelnen die Verständigkeit und Überlegtheit in gleichem Grade deutlich empfinden, ja, je mehr wir in's Einzelne gehn, desto mehr wird der erste Eindruck

genialer Schöpferkraft demjenigen kühler und planmäßiger, ja selbst raffinirter Verstandesthätigkeit weichen. Jetzt darf wohl an Plinius' Worte erinnert werden: „de consilii sententia fecerunt artifices", nach dem Entscheid gemeinsamer Berathung machten die Künstler, die drei Künstler Agesandros, Polydoros und Athanodoros den Laokoon. An die bloße Ausführung in Marmor kann hier nicht gedacht werden, denn bei dieser ist eine Berathung und ein Entscheid nach der Berathung kaum nöthig oder möglich; wir müssen an die Herstellung eines plastischen Modells denken, welches der erfindende Künstler im Groben entworfen hatte, und welches seine beiden Genossen mit ihm gemeinsam durcharbeiteten. Bei dieser Durcharbeitung gab es zu bedenken und zu berathen, bei ihr fand ein Austausch der Ansichten seine richtige Stätte, bei ihr konnte dieser und jener Versuch zur Abrundung des Ganzen in allen Theilen angebracht, geprüft, verworfen, durch einen neuen Versuch ersetzt werden, bis endlich aus diesem Besprechen, Berathen, Versuchen der Entscheid hervorging, der sich in dem vollendeten Werke darstellt [60]). Wer ein fertiges Modell mit dem ersten gezeichneten Entwurfe eines plastischen Werkes aufmerksam verglichen hat, der wird wissen, daß ein Modell weder ohne mannigfache, zum Theil wesentliche Abänderungen des gezeichneten Entwurfes zu Stande kommt, noch auch ohne solche Modificationen zu Stande kommen kann, weil die Wirkung einer plastischen Form sowohl an sich, in ihrem optischen und perspectivischen Verhalten, wie auch in demjenigen zu den ihr benachbarten Formen erst dann sich völlig überblicken und in ihrer Wirkung berechnen läßt, wenn sie eben thatsächlich plastisch vor den Augen des Künstlers steht. Wenn das aber von jeder plastischen Schöpfung gilt, wie viel mehr gilt es von einem so complicirten Werke wie die Laokoongruppe. Ohne Zweifel darf man mit Recht behaupten, die ganze pyramidale Anordnung der Gruppe auf einer verticalen Fläche, eine Anordnung, die fast mit Nothwendigkeit darauf führt, die Gruppe sei für eine Nische componirt worden, der harmonische Fluß des Gesammtumrisses, der bei richtiger Restauration der beiden fehlenden Arme auch nicht durch einen hervorstechenden Theil unterbrochen wird, die übersichtliche Nebeneinanderstellung aller einzelnen Theile, die nirgend unter einander in Verwirrung gerathen, so lange man für die Gruppe die Vorderansicht festhält, für die sie augenscheinlich allein bestimmt ist, dies sorgfältige Trennen der drei von den Schlangen aneinander geschnürten Personen, die sich gleichwohl fast nirgend berühren und deren Bewegungen sich nirgend kreuzen, die überaus genaue Ausfüllung jedes leeren Raumes zwischen den einzelnen Figuren, die im höchsten Grade kunstreichen, fast möchte man sagen herausgeklügelten Windungen der Schlangen, und die durch dieselben bewirkte Lähmung der großen Bewegtheit, welche, wie Goethe bemerkt, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet; weiter: die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniß zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sodann auch die Abstufung und Abwägung in dem Gesichtsausdruck der drei Personen im Verhältniß der einen zur andern, man muß sagen, dies Alles, und vielleicht noch Einiges mehr, sei nicht das Resultat der ersten Erfindung, sondern dasjenige der gemeinsamen Berathung der drei Meister vor dem allmählich entstehenden, geänderten, wieder geprüften, umgestalteten und endlich festgestellten Modell der Gruppe. Und eben so richtig

ist bereits von guten Kennern hervorgehoben, daß bei keinem Werke der griechischen Plastik, ganz gewiß bei keinem früheren als der Laokoon diese überlegende, berechnende, klar verstandesmäßige Thätigkeit der producirenden Künstler uns in halbwegs gleichem Maße zum Bewußtsein kommt, wie eben beim Laokoon, ja daß wir, mögen wir im Übrigen so viel oder so wenig Kenner sein wie wir wollen, bei keinem einzigen Werke die Künstler so wenig vergessen können, von keinem Werke so unwillkürlich immer wieder an die Künstler und an ihre Arbeit, an die Schwierigkeit ihrer Aufgabe und an die Meisterschaft in der Lösung dieser Aufgabe erinnert werden, wie von Laokoon. Daß dieses aber kein Lob und kein Vorzug der Gruppe sei, daß vielmehr das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes darin bestehe, „daß es uns die Person des Künstlers völlig vergessen lasse und sich uns als eine freie Schöpfung darstelle, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht Gemachtes“ (Brunn), dies wird wohl Niemandem erst bewiesen werden müssen.

Wenden wir uns jetzt, weiter in das Einzelne der Betrachtung eingehend, der Formgebung an sich zu. Obgleich, wie oben mit Nachdruck hervorgehoben wurde, die ganze Gruppe des Laokoon unmöglich nach Modellen studirt sein kann, so muß doch mit nicht minderem Nachdruck betont werden, daß es nichts Studirteres geben kann als die Formgebung der Gruppe in allen einzelnen Theilen.

Mit dem höchsten Grade durchsichtiger Klarheit und Deutlichkeit ist die Thätigkeit und die Eigenthümlichkeit der Function der Musculatur in allen Theilen am Laokoon erkennbar und legt von den umfassendsten Beobachtungen und von der gründlichsten Kenntniß des menschlichen Körpers Zeugniß ab. Eine gründliche Kenntniß des menschlichen Körpers ist freilich bei jedem plastischen Künstler das nothwendige Erforderniß naturwahrer Darstellung des Körpers als eines lebendigen Organismus, und die bewußte Bildung jedes einzelnen Theils der thätigen Musculatur nach Maßgabe der Kenntniß von seiner Natur und Function ist die unerlaßliche Bedingung dessen, daß uns das plastische Werk nicht als Stein, sondern als ein lebendiger Organismus erscheine. Dem Grade der Ausführung nach aber liegen die mannigfaltigsten Abstufungen zwischen einer stilistisch großen und breiten Behandlung, welche die Einzelheiten den bestimmenden Hauptformen unterzuordnen weiß, und der realistischen, die Einzelheiten als solche zur Geltung bringenden Weise. Und während wir jene Behandlung in den weniger studirten, einfach gehaltenen aber lebenswarmen Werken der früheren Blüthezeit der Kunst erkannt haben, tritt uns an dem Laokoon und aus seinen zum Theil scharfen und harten Einzelheiten ein so entschiedener Realismus entgegen, daß man bei dem pathologischen Zustand, in welchem er dargestellt ist, fast unwillkürlich daran erinnert wird, daß um die Zeit, in welcher der Laokoon entstand, die anatomischen Studien am menschlichen Körper begannen oder erhöhten Aufschwung nahmen [61], und die Annahme keineswegs mehr fern liegt, daß unsere Künstler die von ihnen zu bildenden Formen nicht nur am Leben, sondern wissenschaftlich am Secirtische studirt haben. Andererseits dürfte auf die bis zu trockener Schärfe durchgeführte Formgebung am Laokoon der Zusammenhang der rhodischen Kunst mit der sikyonischen Schule des Lysippos eingewirkt haben, welche sich fast ausschließlich mit dem Erzguß befaßte, in sofern als die Schärfe und Bestimmtheit der Formgebung

des Erzgusses im Laokoon auf den Marmor übertragen sein möchte, wozu für die Künstler in der Natur des Gegenstandes und in der übermäßigen Anstrengung der bewegenden Musculatur die Verlockung nahe genug gelegt war. Aber freilich haben sie eben dadurch die Natur ihres Materials und die Gesetze ihrer Technik verkannt und nicht etwa eine erhöhte Naturwahrheit erreicht, sondern eine Virtuosität und ein Wissen entfaltet, welches einen Künstler wie Dannecker urteilen ließ: der Torso (vom Belvedere) sei Fleisch, der Laokoon aber Marmor, während Brunn mit Recht behaupten konnte, „ein nackter Körper aus Phidias' Werkstatt in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauch angedeutet sind, ist doch zuletzt zu einer größeren, intensiveren Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als daß dadurch nicht der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müßte." Und, so gut wir durch die fundamental durchdachte, auf den günstigsten Moment und auf den denkbar größten und glänzendsten Effect berechnete Composition an die verstandesmäßige Thätigkeit der Künstler erinnert werden, ebenso gemahnt diese raffinirte, bewußte, absichtsvolle Formgebung an ihr gelehrtes Wissen, das wir bewundern müssen, das aber eben deshalb dem unmittelbaren und künstlerischen Eindruck ihres Werkes hemmend im Wege steht.

Mit dem Vorstehenden werden die Hauptmomente dessen berührt sein, was zu einer allseitig gerechten Würdigung der Gruppe des Laokoon berücksichtigt werden muß; es erübrigt, das kunstgeschichtliche Resultat zu ziehn und aus inneren Gründen den Erweis zu bringen, daß der Laokoon nicht in Titus' Zeit entstanden sein könne, dagegen sich als in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, zwischen der 130. und 160. Olympiade etwa (in runder Summe 250—150 v. u. Z.) entstanden zu erkennen gebe. Es kann dies bei der großen Zahl trefflicher Vorarbeiten, unter denen namentlich Welckers classische Darlegung hervorgehoben zu werden verdient, in verhältnißmäßiger Kürze geschehn.

Zuerst ein Wort über das Verhältniß der Gruppe zu der Schilderung Vergils. Es ist bekannt, daß Lessing annahm, die Bildner der Gruppe haben den römischen Dichter vor Augen gehabt und mit demselben in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die ihrer Kunst eigenthümlichen Mittel gewetteifert. Diese Ansicht hat bis auf die neueste Zeit herab einzelne Anhänger gefunden, obgleich andererseits selbst von solchen Gelehrten, die eine römische Entstehung des Laokoon annahmen, obenan Visconti, eingesehn worden ist, daß die Gruppe von der Schilderung des Dichters durchaus und in jedem Betracht verschieden sei. Nun ist freilich bemerkt und von Lessings Zeiten an ausgeführt worden, daß die Verschiedenheiten der poetischen und der plastischen Darstellung sich auf die Principien der einen und der anderen Kunst zurückführen lassen, und daß die Bildner, wenn sie dem Dichter nacharbeiteten, als Bildner und um ein plastisch schönes Werk zu schaffen, von dem Dichter in allen den Punkten abweichen mußten, in denen sie von ihm verschieden sind. Wer die Gruppe für früher hält als die Schilderung des Dichters, kann gleichwohl den Ausführungen in Betreff aller bisher bemerkten Unterscheidungspunkte zwischen dem Dichter und den Bildnern zustimmen, weniger freilich schon in Betreff der Nichtübereinstimmung der Bildner

mit dem was der Dichter mit dem Verse: „Ille simul manibus tendit divellere nodos“ bezeichnet, da eine Nöthigung, den Kampf Laokoons gegen die Schlange aufzugeben, sich aus den Principien der Plastik an sich nicht ableiten läßt, worauf jedoch nicht das entscheidende Gewicht gelegt werden soll; aber zu fragen bleibt nun, was denn durch die in Rede stehenden Ausführungen bewiesen wird? Wenn man nicht im Stande ist zu beweisen, daß die Gruppe nicht auf der Grundlage der Dichterschilderung componirt sei, so kann man doch wahrhaftig noch viel weniger beweisen, daß sie, die in jeder Hinsicht von der Dichterschilderung verschieden ist, dennoch dieser nachgebildet sei. Und wohl darf hier auf das Urteil Feuerbachs verwiesen werden, der, obwohl Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe, dennoch schreibt: „wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung Vergils haben beikommen lassen [62])“, oder an einer anderen Stelle [63]): „es war der schlimmste Irrthum Lessings, zu glauben, daß die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneïde des Vergil geschöpft haben; der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles.“ Feuerbach hat freilich schwerlich bedacht, was er hiermit zugesteht; denn, da Vergil in Rom im höchsten Grade angesehn und populär war, während wir von einer mehr als höchstens gelehrten Bekanntschaft der Römer mit Sophokles' Tragödie Nichts wissen, so ist ein auf einer anderen als der vergilischen Dichtung beruhender plastischer Laokoon, in Rom entstanden, allerdings schwer anzunehmen. Indem also hervorgehoben wird, daß sich aus der Vergleichung Vergils mit der Gruppe die Entstehungszeit der letzteren weder im einen noch im anderen Sinne beweisen lasse, muß es als ein schwerer und kaum begreiflicher Irrthum bezeichnet werden, wenn die Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe die Behauptung aufstellen, erst Vergil habe den Mythus von Laokoon mit den Umständen erzählt, welche in der Gruppe dargestellt sind, „der weiche Sinn der Hellenen sei vor dem Extrem zurückgebebt, Vater und Kinder vereint der strafenden Gottheit erliegen zu lassen [64])“; denn, wenngleich das alte Epos des Arktinos von Milet, die früheste selbständige Bearbeitung der Sage, nur einen der Söhne mit dem Vater umkommen läßt, so bezeugt doch Hygin bestimmt den Tod beider Kinder, und daß Hygin den Inhalt der sophokleïschen Tragödie, die uns als die Grundlage der Gruppe gilt, wiedergebe, das ist nicht einmal bestritten worden, geschweige denn widerlegt.

In Betreff der Gruppe selbst aber ist Folgendes zu sagen.

Daß dieselbe nicht in Rom und in Titus' Zeit entstanden sein könne, und überhaupt nicht wesentlich später als in dem oben bezeichneten Zeitraume, das geht ganz besonders daraus hervor, daß allen griechischen Sculpturen der späteren Epochen bei aller Meisterschaft der Technik der Charakter der Originalität in der Erfindung abgeht. Es werden sich für diesen Satz die mannigfaltigsten Belege im Einzelnen im Verfolge dieser Darstellung finden, und es muß auf das später folgende um so mehr verwiesen werden, da der Nachweis im Einzelnen an den berühmtesten und vorzüglichsten Werken der folgenden Zeit hier nicht episodisch eingeflochten werden kann. Deswegen sei hier nur im Allgemeinen bemerkt, daß

man für eine Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der Periode von der 156. Olympiade abwärts, um gar nicht einmal von Titus' Zeit allein zu reden, im Stande ist, den Charakter mehr oder minder freier Nachahmung bestimmter, uns bekannter Originale darzuthun, für andere denselben zu vermuthen guter Grund ist, und daß die wenigen, die endlich etwa noch übrig bleiben, von Seiten der Erfindung so wenig Außergewöhnliches, Eigenthümliches enthalten, daß sich durchaus nicht sagen läßt, auf wie vielen hundert Reminiscenzen älterer Originalerfindungen sie beruhen mögen. Dieser der Originalität entbehrende Charakter der griechischen Kunst in Rom erscheint nun aber auch als ein in dem Grade historisch Nothwendiges, daß eine entgegengesetzte Erscheinung geradezu unter die geschichtlichen Wunder gerechnet werden müßte. Man bedenke doch, daß eine lebhafte Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, daß von diesem Zeitpunkte an fast alle vorzüglichsten Schöpfungen der griechischen Plastik, die sich eben transportiren ließen, nach und nach in Rom zusammengeschleppt wurden, daß sich an ihnen das Studium der Kunst und eine weit genug ausgedehnte dilettantische Kennerschaft entwickelte, daß man die Arbeiten der großen Meister als solche unendlich hoch schätzte oder zu schätzen affectirte, was im Erfolge auf Eins hinaus kommt; man erinnere sich weiter, welchen bestimmenden Einfluß auf unsere moderne Kunst das Wiederbekanntwerden der Antike ausgeübt hat, und man wird selbst ohne thatsächliche Kenntniß der Monumente schließen müssen, daß die römische Welt den Maßstab für die Schätzung von Kunstwerken, die unter ihren Augen entstanden, nothwendig aus den Musterarbeiten der Blüthezeit entnehmen mußte, und wird zugestehn müssen, daß schon hieraus für die in Rom und für Rom arbeitenden Künstler eine fast zwingende Nöthigung entstand, sich in ihren Werken den Mustern der früheren Perioden so nahe wie möglich anzuschließen. Wer aber die Monumente, um die es sich handelt, kennt, der wird bei unbefangener Prüfung und Erwägung den Satz Welcker's unterschreiben müsssen: es ist unmöglich von irgend welchen Werken der römischen Kaiserzeit zum Laokoon hinüber eine Brücke zu schlagen, unmöglich aus diesen Werken eine Reihe herzustellen, als deren naturgemäßes Glied oder selbst als deren gesteigerter Endpunkt die Gruppe des Laokoon erscheint. Denn die Gruppe des Laokoon ist durchans neu, originell, in dem ganzen Entwickelungsgange der griechischen Kunst so unerhört, daß sie nur eine ziemlich genaue Analogie hat in der Gruppe des Farnesischen Stiers, dem Werke der Trallianer Apollonios und Tauriskos, von dem uns Plinius bezeugt, daß es aus Rhodos nach Rom gebracht wurde, wo es in Augustus' Zeit sich im Besitze des Pollio Asinius befand. Der Laokoon ist neu nicht allein, wie früher hervorgehoben wurde, dem Gegenstande und der Erfindung nach, sondern er ist es eben so sehr in Hinsicht auf das Compositionsprincip und auf die Principien und die Eigenthümlichkeit der Formgebung.

Diese durchgängige Neuheit und Originalität der Laokoongruppe müßte uns bestimmen, das Werk der Zeit des Titus ab- und einer früheren Periode zuzusprechen, auch wenn wir dieselbe nicht als ein Werk rhodischer Meister kennten. Nun ist aber aus allen Nachrichten über rhodische Kunst und aus den rhodischen Künstlerinschriften, soweit sie im Original vorhanden sind, ersichtlich, daß die Kunst auf Rhodos von der Mitte der 120er Olympiaden an bis gegen den An-

fang der römischen Kaiserzeit (also etwa bis zum letzten halben Jahrhundert vor u. Z.) blühte, während spätere rhodische Künstler durchaus nicht bekannt sind. Welchen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es nun, daß die drei größten rhodischen Künstler, diejenigen, deren Werk das vorzüglichste der ganzen rhodischen Kunst ist, vereinzelt (und doch ihrer drei) in Titus' Zeit (also im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts nach Chr.) lebten, als die Kunst in ihrer Heimath erloschen war, und nicht in der Blüthezeit der rhodischen Kunst? daß sie den Laokoon schufen, nicht in der Zeit, als Aristonidas seinen Athamas bildete, der wie der Laokoon auf tragischer Grundlage ruht, nicht in der Zeit, wo in Rhodos die Gruppe des Farnesischen Stieres entstand, das einzige griechische Kunstwerk, das mit dem Laokoon auf einem und demselben Kunstprincip beruht? [65])

Es ist bereits hervorgehoben worden, daß der Laokoon sich als die ganz natürliche dritte Fortbildungsstufe in der Geschichte des Pathetischen in der Plastik erweist; es sei hieran nur erinnert, um es recht fühlbar zu machen, wie schwer glaublich es sei, daß an die beiden ersten, unmittelbar auf einander folgenden und auseinander hervorgegangenen Entwickelungsphasen des Pathetischen die dritte, abschließende erst nach einer Pause von beiläufig drei Jahrhunderten gefolgt wäre, während offenbar zur Zeit der rhodischen Kunstblüthe die Plastik grade reif war für eine Schöpfung des Laokoon, wie dies durch die damalige Entstehung des Farnesischen Stiers, des Athamas von Aristonidas und der sterbenden Barbaren der pergamenischen Meister belegt wird.

Ähnliches stellt sich heraus, wenn man die Geschichte der Composition und der Gruppirung verfolgt. Gruppen, d. h. Zusammenstellungen mehrer Figuren, hat die griechische Plastik seit den Zeiten des Dipoinos und Skyllis gekannt und häufig genug geschaffen; nun können wir in der Geschichte der Gruppencomposition das Streben nach fortschreitender dramatischer und geschlossener Einheit einer wachsenden Zahl handelnd verbundener Personen wahrnehmen und von den Giebelgruppen der phidias'schen Zeit durch die Niobegruppe und das Symplegma des Kephisodotos hindurch verfolgen, und auch hier erscheint der Laokoon wieder, und zwar wieder neben dem Farnesischen Stier, als die letzte Entwickelungsstufe, die sich natürlich erklärt, wenn man sie als zusammenhangend mit der vorhergegangenen Entwickelungsreihe betrachtet, und die abermals zum Räthsel und zur Unbegreiflichkeit wird, wenn man sie durch drei Jahrhunderte von dieser fortschreitenden Entwickelung trennt.

Und Gleiches gilt wieder von den Principien der Formgebung. Auf den gesunden und geläuterten aber schlichten Naturalismus der Zeit des Phidias und Polyklet war besonders durch Lysippos eine nach bestimmten Effecten ringende, über die Natur bewußtermaßen hinausstrebende Behandlung der Form gefolgt, die namentlich wieder durch Lysippos im Kleinen und Feinen durgebildet worden war. Eine Steigerung im Effectvollen und in der Durchbildung des Einzelnen war ohne ein Opfer nicht mehr möglich, ohne das Opfer des harmonischen Totaleindrucks gegenüber der verstärkten Wirkung des Details; im Laokoon sehn wir dieses Opfer gebracht, sehn wir diese Steigerung über lysippischen Effect vollzogen, und wieder muß man sagen, daß diese Steigerung in der rhodischen Schule der Diadochenzeit naturgemäß erscheint, in der sie an der effect- und prunkvollen rhodischen Beredsamkeit ihre Analogie auf einem anderen Gebiete der Geistesthätig-

keit findet, während sie erst in Titus' Zeit hervortretend grade so unmotivirt wäre, wie alle anderen charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Laokoon.

Die endliche Summe aber dieser ganzen kunstgeschichtlichen Erörterung sei in Brunns wohlerwogenen Worten gegeben: „Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegensetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist Nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Überbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas Anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten mußte. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurtheiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich gerade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemäße Reaction."

DRITTES CAPITEL.

Die Künstler von Tralles und der Farnesische Stier.

Wie schon im Eingange des vorigen Capitels bemerkt wurde, wirkten auf Rhodos in dieser Periode im Geiste der Rhodos eigenthümlichen Kunst nicht nur einheimische Künstler, sondern die rhodische Schule scheint ihre Einflüsse auch auf das Kunsttreiben anderer Orte, namentlich Kleinasiens, ausgedehnt und Rhodos als ein hervorragender Mittelpunkt der Kunstübung auch fremde Künstler angezogen zu haben, welche daselbst wohl meistens im öffentlichen Auftrag arbeiteten. Unter den mit der rhodischen Kunst in Berührung gekommenen Orten nimmt Tralles in Karien deswegen ein besonderes Interesse in Anspruch, weil sich möglicherweise hier die Anregungen der pergamenischen Kunst mit denen der rhodischen begegnet sind. Es ist wenigstens nicht als unwahrscheinlich zu betrachten, daß, nachdem unter Attalos II. (Ol. 155. 3—160. 4, 154—136 v. u. Z.) die Stadt Tralles in den Besitz der Fürsten von Pergamos übergegangen war und als sie mit einem von Attalos erbauten Palaste geschmückt wurde, mit dem Könige auch Künstler von Pergamos nach Tralles gekommen sind [66]) und auf die dortige



Fig. 102. Gruppe des sogenannten „farnesischen Stieres", Zethos und Amphions Rache an Dirke von Apollonios und Taurikos von Tralles.

Kunst Einfluß gewonnen haben. Von Tralles aber scheinen die Künstler Apollonios und Tauriskos, wahrscheinlich Brüder, deren Werk, die Darstellung von Amphions und Zethos' Rache an Dirke in einer großen Marmorgruppe, für uns bei dem Verluste alles Übrigen die Kunst von Tralles zu vertreten hat, nicht blos dies ihr Werk nach Rhodos gesandt zu haben, von wo es später nach Rom in Pollio Asinius' Besitz gelangte, sondern sie scheinen persönlich dahin übergesiedelt zu sein. Plinus nämlich nennt diese Künstler die leiblichen Söhne des Artemidoros, durch Adoption diejenigen des Menekrates [67]), während uns eine nicht geringe Zahl von rhodischen Inschriften zeigt, daß grade auf Rhodos eine solche Adoption (ἱοθεσία in den Inschriften) sehr gewöhnlich war. Daß freilich Menekrates Rhodier war kann man nur vermuthen, und das Genauere über sein Verhältniß zu den trallianischen Künstlern (ob er ihr Lehrer gewesen u. dgl. m.) ist gänzlich unerforschbar. Sei dem aber wie ihm sei, auf die Beurteilung der auf uns gekommenen, unter dem Namen des „Farnesischen Stiers" berühmten Werkes können die über diesen Punkt aufzustellenden Vermuthungen keinen entscheidenden Einfluß gewinnen; die Bedeutung des Werkes selbst aber ist hervorragend und dasselbe verdient unsere volle Aufmerksamkeit.

Gleichwie der Laokoon wird auch die Gruppe der Meister von Tralles nur in einer einzigen Stelle des Plinius erwähnt, in der es von ihr heißt: „Unter den Monumenten im Besitze des Pollio Asinius befinden sich Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Strick, aus einem Marmorblocke hergestellte Werke des Apollonios und Tauriskos von Tralles, welche von Rhodos nach Rom gebracht wurden." Die Frage, ob wir in der unter Papst Paul III. 1526 oder 27 bei den Thermen des Caracalla gefundenen, jetzt im Museo Nazionale in Neapel aufgestellten Gruppe Fig. 102 das von Plinius beschriebene Original besitzen, kann mit absoluter Gewißheit nicht beantwortet werden; indessen hat die Originalität die allergrößte Wahrscheinlichkeit für sich und ist bisher durch wirklich stichhaltige Gründe nicht angefochten worden. Fest steht dagegen, daß die Gruppe in sehr fragmentirtem Zustande auf uns gekommen und in ausgedehnter Weise restaurirt ist [68]), nicht minder aber, daß die Restauration, abgesehn davon, daß sie natürlich nicht im Stande ist, uns von den künstlerischen Vorzügen des antiken Originals im Einzelnen Zeugniß zu geben, einige Einzelheiten und einen wichtigen, demnächst genauer zu bestimmenden Punkt abgerechnet, als wohlgelungen betrachtet werden darf, so daß wir in Beziehung auf die Composition die Gruppe als unverletzt behandeln und beurteilen können. Namentlich muß aber auch der vielfach wiederholten Ansicht bestimmt widersprochen werden, Antiope, d. h. die ruhig stehende weibliche Figur im Hintergrunde sei ein moderner Zusatz; dies ist so wenig der Fall, daß grade diese Gestalt, deren Füße und von deren Gewand große Theile mit der Basis aus einem Stücke bestehn, als die am besten erhaltene bezeichnet werden muß. Die Richtigkeit der übrigen umfassenden Restaurationen, was Stellung und Haltung der Personen anlangt, geht aber einestheils daraus hervor, daß eine andere als die vorliegende Restauration gar nicht möglich ist, theils daraus, daß wir mehre antike Wiederholungen der Gruppe besitzen, nach denen sich die Restauratoren gerichtet haben und nach denen sie controlirt werden können. Aus diesen, von Jahn [69]) zusammengestellten und besprochenen Wiederholungen, unter denen besonders ein Cameo in Neapel von hervorragender Wichtigkeit ist, ergiebt

sich nur der eine Hauptirrthum der Restauratoren, auf den schon oben hingewiesen worden, und der, weil er für die Auffassung der Composition von Bedeutung ist, gleich hier berichtigt werden muß: Zethos, der tiefer und hinter der sitzenden Dirke stehende Jüngling, hielt nicht mit beiden Händen den Strick, der um die Hörner des Stiers gebunden ist, und an den Dirke gefesselt werden soll, sondern nur mit der rechten, während er mit der linken Hand aller Wahrscheinlichkeit nach Dirke am Haar ergriff. Zweifelhafter kann es erscheinen, ob, wie in dem Cameo, auch in der Gruppe der Strick schon um Dirkes Leib geschlungen war, da dies plastisch leicht sehr unschön sein dürfte und da in diesem Falle nicht klar ist, wozu Zethos dieselbe noch im Haar gepackt hat. Denn wenn man dies dadurch zu motiviren gesucht hat, es gelte, Dirke von Amphion loszureißen, dessen Bein sie flehend umfaßt hält, so fragt sich doch, ob man dem wilden Stier nicht zutrauen dürfe, er werde auch diese Losreißung besorgen, und ebenso, ob es für eine Steigerung des Pathos der Handlung gelten dürfe, daß Zethos die Dirke in so unbarmherziger Weise fortreißt, anstatt dies dem Stier zu überlassen. Wahrscheinlicher dürfte es bleiben, daß Zethos im Begriffe stand, Dirke an den Haaren emporzuziehn, um ihre Fesselung an die Hörner des Stieres zu vollenden oder ihr den Strick mit rascher Wendung um den Leib zu schlingen. Doch wird sich hier freilich nie sicher entscheiden lassen.

Wenn man die Urteile vergleicht, welche über den Laokoon und welche über die vorliegende Gruppe gefällt worden sind, so wird man recht deutlich gewahr, in welchem Grade ein entschieden lautendes antikes Urteil, und wäre es auch nur das persönliche des wenig kunstverständigen und kunstsinnigen Plinius, die moderne Kunstkritik befangen zu machen im Stande ist. Daß Plinius den Laokoon das vorzüglichste Werk unter allen Werken der Bildnerei und Malerei nennt, hat zu einer überschwänglichen Überschätzung der Gruppe geführt, an deren Herabstimmung die neuere Kunstkritik mit noch immer nicht entschiedenem Erfolge arbeitet, und daß derselbe Plinius die jetzt zu behandelnde Gruppe in der denkbar trockensten und unzulänglichsten Manier figurenweise anführt, als gehörten die Theile nicht zusammen (opera), ohne ein Wort des Lobes hinzuzufügen, das hat dahin geführt, daß in der modernen Kunstkritik und Ästhetik in der abfälligsten, geringschätzigsten Weise über den Farnesischen Stier geurteilt worden ist. Es würde nicht ohne Interesse, obgleich für die Selbständigkeit der modernen Ästhetik sehr wenig schmeichelhaft sein, die vielfachen seichten, schiefen, befangenen Urteile keineswegs nur geringer Männer über diese Gruppe zu sammeln und zu beleuchten; dafür aber ist hier kein Raum und eine solche Kritik der Kritik der Gruppe erscheint auch kaum noch nothwendig, da die neueste Kunstschriftstellerei zur richtigen Besinnung zu kommen, und ein Umschlag der öffentlichen Meinung in Betreff des Stieres wenigstens angebahnt, wenn auch noch nicht vollzogen scheint. Die richtige Besinnung veranlaßt und diesen Umschlag herbeigeführt zu haben ist aber das fast alleinige und niemals hoch genug zu preisende Verdienst W e l c k e r s. Ja man darf den Aufsatz Welckers über den Farnesischen Stier, auch ohne in allen einzelnen Punkten mit Welcker übereinzustimmen, als die grundlegende Arbeit über dies in der That bewunderungswürdige Kunstwerk bezeichnen. Demgemäß wird auch die folgende Abhandlung sich wesentlich an diejenige Welckers anlehnen und vielfach den Meister selbst reden lassen, während nur die

nöthigen Erläuterungen hinzugefügt und abweichende Ansichten hervorgehoben werden sollen.

Zunächst ein Wort über den Mythus, welcher dem Kunstwerke zum Grunde liegt. Dieser Mythus scheint nicht von berühmter epischer Poesie durchgearbeitet worden zu sein, sondern in localer Überlieferung fortbestanden zu haben, bis Euripides denselben als günstigen Stoff einer Tragödie des Titels „Antiope" wählte, von der wir einzelne Fragmente besitzen, und auf welche die Inhaltsangaben der Mythographen trotz einiger Abweichungen untereinander zurückzuführen sein dürften [76]). Aus diesen Umständen erklärt es sich, um auch dies im Vorbeigehn zu bemerken, vollkommen, daß keine ältere künstlerische Darstellung des Mythus als aus dieser Periode bekannt ist. Da wir das genaue Datum der Gruppe nicht kennen, vermögen wir auch nicht zu entscheiden, ob sie die älteste künstlerische Darstellung des Mythus sei, oder ob ihr ein Relief in dem Tempel vorhergehe, welchen gegen das Ende dieser Periode (Ol. 155. 3, 157 v. u. Z.) Attalos II. dem Andenken seiner Mutter Apollonis in Kyzikos gründete, ein Relief an einer Säule (*στυλοπινάκιον*), welches wir nebst anderen ähnlichen, deren Gegenstände Beispiele kindlicher Pietät bildeten, aus einer Reihe von Epigrammen und aus etlichen Erwähnungen kennen. Stünde die Anregung der trallianischen Kunst durch die pergamenische fester, als dies wirklich der Fall ist (s. oben), so würde die Gruppe in die zweite Stelle zu rücken haben. Noch spätere Darstellungen, auf welche in mehr oder weniger augenscheinlicher Weise die Gruppe von Einfluß gewesen ist, können hier bei Seite bleiben.

Der Mythus nun, wie er, von Euripides tragisch und hochpathetisch gestaltet, der Gruppe zum Grunde liegt, ist etwa dieser. Antiope, Nykteus' von Theben Tochter, wird von Zeus heimlicher Weise Mutter; dem Zorn und der Strafe ihres Vaters entzieht sie sich durch die Flucht, auf der sie in Eleutherae am Kithaeron die Zwillinge Zethos und Amphion zur Welt bringt, welche sie einem dortigen Hirten zur Pflege und Erziehung übergiebt. Hier wachsen die Brüder unbekannt in Niedrigkeit auf, während die Mutter in das Haus des Königs Epopeus von Sikyon kommt. Ihr Vater Nykteus aber vergißt den Zorn gegen seine Tochter nicht, sondern überträgt noch sterbend seinem Bruder Lykos, dem er sein Reich hinterläßt, die Rache. Lykos zieht gen Sikyon, besiegt Epopeus, zerstört die Stadt und schleppt Antiope in die Sclaverei mit. So wird sie Magd der Gattin des Lykos, der Dirke, welche, vielleicht von Motiven der Eifersucht getrieben, die Unglückliche mit dem höchsten Grade ausgesuchter Grausamkeit behandelt. Dieser übermäßig harten Behandlung entzieht sich Antiope durch abermalige Flucht, auf der sie an den Kithaeron zu ihren unerkannten Söhnen kommt und diese unter Schilderung der ausgestandenen Leiden um Schutz anfleht. Allein eine bakchische Feier bringt auch Dirke auf den Kithaeron, wo sie ihre entlaufene Sclavin auffindet und für die Flucht mit dem Tode zu strafen beschließt. Zethos und Amphion selbst, scheinbar Hirten und Knechte des thebischen Königshauses, werden beauftragt, die Strafe zu vollziehen, und zwar indem sie Antiope an die Hörner eines wilden Stieres binden und von diesem schleifen lassen sollen. Die Brüder gehorchen dem Befehl ihrer Königin, sie bringen den Stier, und der gräßliche Muttermord ist auf dem Punkte zu geschehn, als, wahrscheinlich durch den Hirten, dem die Brüder als Kinder übergeben waren, die Erkennung von Mutter und Söhnen

vermittelt wird. Jetzt wendet sich der Zorn der Jünglinge und ihre Rache gegen Dirke, und dieselbe entsetzliche Todesart, welche diese Antiope zugedacht hat, wird gegen sie selbst angewendet: die Brüder fesseln sie an den Stier, der sie zu Tode schleift. Schließlich wird sie in einen Quell verwandelt, der ihren Namen erhält.

Daß die Gruppe diese Bestrafung der Dirke darstelle, ist so augenscheinlich, daß es unnöthig wird, dies durch eine eingehendere thatsächliche Beschreibung zu erweisen; wer sich jedoch über das genauere Verhältniß des Kunstwerkes zu seiner poetischen Unterlage Rechenschaft geben will, für den wird eine etwas nähere Erörterung um so nothwendiger, je weniger Welcker das Richtige getroffen hat, wenn er sagt: „die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittelung oder Versöhnung, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Augen in That übergingen." Es wurde dieser Auffassung entgegen schon in der Abhandlung über den Laokoon hervorgehoben, daß die Gruppe der trallianischen Meister, dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, eben wie dieser nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringe, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchte, wie aus der Gruppe des Laokoon, und diese Auffassung muß hier wiederholt werden. Ihre Begründung liegt darin, daß die Künstler nicht die entfernte Möglichkeit hatten, uns weder die Verschuldung der Dirke noch auch deren oder der Jünglinge Verhältniß zu Antiope selbst nur durch eine leise Andeutung zum Bewußtsein zu bringen; denn auch wenn sie Dirke zu Antiope anstatt zu dem einen ihrer Peiniger flehend dargestellt hätten, wie dies in dem Relief in Kyzikos der Fall war, würden sie so gut wie Nichts für die Darlegung des inneren Zusammenhangs gewonnen, dagegen vielleicht nicht Unwesentliches am dramatischen Leben und an der Einheit ihrer Composition eingebüßt haben; was uns die Gruppe zeigt ist aber Nichts als die Ausführung einer schrecklichen That zweier Jünglinge gegen ein hilflos zu ihren Füßen liegendes Weib, im Beisein eines zweiten Weibes, welches die ruhige Zuschauerin der Scene abgiebt; daß diese That eine That der Rache, daß Dirkes Schicksal ein durch lange fortgesetzte und eben vorher zum Übermaß gelangte Grausamkeit verdientes oder wenigstens motivirtes sei, dies Alles, worin der ethische Kern und die tragische Bedeutung des Mythus und dieser Scene desselben liegt, Alles, was die Poesie auch noch im Augenblick der Katastrophe durch einige flüchtige Reden und Gegenreden, drohende und zürnende Worte der Jünglinge, entsetztes Flehen Dirkes, während der Stier herangeführt wird, vergegenwärtigen konnte, dies Alles müssen wir zur Betrachtung der Gruppe mitbringen; aus der Gruppe selbst tritt davon auch dem aufmerksamsten und feinsinnigsten Beschauer Nichts entgegen. Dies scheint übrigens auch Welcker trotz den oben mitgetheilten Worten empfunden zu haben, wenn er wenige Zeilen später schreibt: „zu läugnen ist dabei nicht, daß die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Größe und Tiefe der Ideen, sondern auf das Außerordentliche der Erscheinung richtete, und daß man in ihren Werken nicht das Philosophische (d. h. den ethischen Gehalt), sondern das Künstlerische aufzusuchen hat." Diese letzten Worte sind durchaus gerechtfertigt; Werke wie der Laokoon und der Farnesische Stier wollen nur von künstlerischer Seite her

betrachtet, genossen werden und erscheinen in künstlerischem Betracht vielfältig bewunderungswerth; unläugbar aber ist es von der höchsten Bedeutung, sich darüber klar zu werden, daß eben dieser beschränktere Maßstab an dieselben anzulegen und auf die Wahrnehmung eines tieferen ethischen Gehaltes und einer tragischen Bedeutung im eigentlichen Sinne ihnen gegenüber zu verzichten sei, während uns bei der Niobegruppe dieser ethische Gehalt und diese tragische Bedeutung in einer selbst das Künstlerische an sich in den Schatten stellenden Klarheit entgegenleuchtet.

Stellen wir uns demnach auf diesen mit Recht geforderten rein künstlerischen Standpunkt, so werden wir der Gruppe der trallianischen Meister unbefangener Weise nicht geringere Bewunderung zollen müssen als dem Laokoon, wir mögen die Erfindung des effectvollsten Momentes oder die Composition in ihrem materiellen Bestande ins Auge fassen, ja man darf sagen, daß der Eindruck des Ganzen auf das Gemüth des Beschauers ein befriedigenderer sei als derjenige, den die Laokoongruppe hervorzubringen vermag. Über die Erfindung der Gruppe möge Welcker reden; was er sagt wird nie überboten werden.

„Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken läßt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äußersten Darstellbaren mächtig verstärkt."

„Ich könnte daher nicht mit Schorn sagen, daß „nur die Vorbereitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehn." Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und daß die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden läßt und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphions Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten, daß es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird er es so nicht mehr halten und in einem Riß wird Zethos das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füße, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit größter Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefaßt, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge

eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Maße. Und es ist in dieser gewissermaßen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung läßt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen."

„Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein entschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der Künstler um so weniger versäumen, als der Mythus selbst und Euripides ihn darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe dadurch, daß der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefaßt) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimmige Geschäft gegeben ist, den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe selbst glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Mißhandlungen, eilen auf den Berg, wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder, der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte, den Zorn des Zethos zu mäßigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Dies Alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst."

„Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandenes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn, der sich aus ihrer Betrachtung ziehen läßt. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muß gestehen, daß sie mir nicht richtig zu sein, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheinen. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödteten die Dirke, ohne daß sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen, so läßt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt, Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern, und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Dirke, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen, wenn er könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin, daß Zethos voran ist und die Dirke anbindet, daß sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfaßt: diese

fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und verstecktere Schönheit."

Wenn aber oben gesagt wurde, die Gruppe des Farnesischen Stieres wirke befriedigender auf den Beschauer als selbst der Laokoon, so liegt die Begründung hiefür darin, daß wir im Laokoon das Verderben in einer Art vor Augen sehn, die auch der entferntesten Hoffnung für irgend eine der drei Personen keinen Raum mehr läßt, daß demgemäß die Lage das Spannende der Erwartung des Ausgangs verliert, da ja die Künstler den Ausgang uns geflissentlich vor die Phantasie gerückt haben; hier aber ist freilich, wie Welcker in der eben mitgetheilten Stelle mit Recht hervorhebt, für Dirke auch keine Hoffnung mehr, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, was er später erinnert, daß in dem Kunstwerke „der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier groß und gefahrvoll genug ist, um die Schauer, welche die rührende Gestalt der Dirke einflößt, zu zerstreuen." Eben hierdurch, eben durch die gefahrvolle Anstrengung der Jünglinge, auf welche auch vermöge ihrer Stelle in der Gruppe und vermöge der überwiegenden Lebhaftigkeit ihrer Handlung, das Auge zuerst fällt und auf denen es am längsten haftet, wird der dargestellten Scene jenes Martervolle, Klägliche genommen, das Welcker Laokoons Lage zuspricht, wird ihr dagegen jene aufregende Spannung eines jedenfalls nicht absolut gewissen Ausganges verliehen. Ja die Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit der beiden Jünglinge gegenüber dem gewaltigen Thiere, das sie zwingen, kann uns auf Augenblicke so fesseln, daß wir die grausame und entsetzliche Absicht, um derentwillen diese Anstregungen unternommen werden, vergessen und dem Entfalten der jugendlichen Heldenkraft mit Wohlgefallen zuschaun. Ohne Zweifel sind demnach in der Erfindung des Laokoon und des Stiers Unterschiede vorhanden, allein diese fließen mit Nothwendigkeit aus der Verschiedenheit des Gegenstandes und ändern Nichts an der Verwandtschaft des Geistes, in welchem beide Kunstwerke erfunden sind, am wenigsten aber können sie als Beweismittel für die Behauptung dienen, beide Kunstwerke seien in ganz verschiedenen, weit getrennten Perioden der Kunst- und Culturgeschichte entstanden. Und wenn, was den ästhetischen und ethischen Eindruck des einen und des anderen Kunstwerkes anlangt, dem Stier einerseits das Peinliche des Laokoon fehlt, weil er die Begebenheit und das Leiden nicht, wie jener, in der äußersten Spitze faßt, so hat er andererseits, wie nicht mit Unrecht bemerkt worden ist, dadurch etwas unser Gefühl Empörendes, daß es sich hier um einen von Menschen, anwesenden Menschen ausgeübten wilden Racheact handelt, nicht um eine, wenngleich noch so grausame Strafe, welche ein dem Leidenden nicht sichtbar gegenübergestellter Gott vollzieht.

Wenden wir uns nun der Composition in ihrem materiellen Bestande zu, so wird abermals Welckers Urteil zum Leitfaden zu nehmen sein. „Die Gruppe des Stiers, sagt er, überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Plastik; denn auf den ersten Blick macht sie immer den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse. Aber bewunderungswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkte aus, den man im Herumgehn einnimmt, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte." Ferner: „von der Seite gesehn wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und

ungefällig, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiß hervorgeht, wie es aus der Beschaffenheit selbst der Farnesischen Gruppe klar ist, daß sie an einen überall offenen Standort gehört und rings umgangen sein will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet.“ Dies Alles ist mit der einzigen Modification, daß die in der Abbildung Fig. 102 gegebene Ansicht der Gruppe die hervorragend wichtige ist, vollkommen wahr, und eben so richtig ist die Bemerkung, daß bei Werken, wie dieses, der Anblick des Marmors noch ungleich nöthiger ist, als bei einfachen Statuen, und daß kein Abbild, d. h. keine graphische Darstellung genüge. Eine graphische Darstellung, d. h. eine Übertragung der Gruppe, in der die Figuren auf der gegen zehn Fuß in's Geviert haltenden Basis beträchtlich auseinander stehn, man mag sie beschauen von welchem Punkte man will, in die Zeichnung auf einer Fläche, welche die eigenthümliche plastische Perspective nicht wiedergeben kann, genügt in diesem Falle besonders deshalb nicht, weil in der Zeichnung die untere Hälfte der Gruppe mehr Compactes gewinnt und daher eine genügendere Unterlage der oberen und bewegten Theile bietet, als dies in der Gruppe selbst der Fall ist, die nicht blos auf den ersten Blick den Eindruck einer nach oben zusammengethürmten und nicht gehörig unterstützten Masse macht. In der plastischen Wirklichkeit erscheint der untere Theil der Gruppe, indem alle Linien auseinandergehn und alle Theile getrennt sich darstellen, vergleichsweise luftig, leicht, leer, während der obere, in welchem sich alle Massen mehr zusammenschieben, durch eine ungeheure Wucht des Körperlichen, ja des Materials etwas Beängstigendes und Erdrückendes besitzt. Wenn man nun aber schon im Laokoon Elemente des Malerischen wahrgenommen hat, so wird man den Einfluß der Malerei, welche kurz vor der Zeit, in der diese Gruppe entstand, ihre höchste Vollendung erreicht und in der Schätzung der Nation die Plastik fast besiegt hatte, auf die Plastik in unserer Gruppe noch ungleich bedeutender hevortreten sehn; ja es scheint in dieser Art der Composition gradezu ein Wetteifern mit malerischen Effecten zu liegen, welches nothwendig zu einem Überschreiten der engeren Grenzen der echt plastischen, in materiellen Massen gestaltenden Composition führen muß. Sieht man jedoch von diesem Tadel ab, so kann man wiederum Welcker nur zustimmen, wenn er auf die Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses großen Werkes und aller einzelnen Figuren, die selbst in der Restauration sich ausspricht, hinweist, wenn er die lebensvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edeln und feinen Geschmack in der Behandlung der Gewänder, die große Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohlberechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen bewundernd hervorhebt.

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene und doch nach eben so neuen Principien gestaltete Composition und selbst für den innerlichen Eindruck, welchen die Gruppe auf uns macht, ist die Basis, welche so ziemlich einzig in ihrer Art dasteht und, wie das ganze Kunstwerk, nicht selten verkehrt beurteilt worden ist. Auch über diese redet Welcker so erschöpfend, daß auch in Betreff dieses Punktes seine eigenen Worte mitzutheilen sind. „Ganz im Geiste der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithaeron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn

er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen griechischen Berg würden sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsennatur solcher Berge ist es, daß Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist, und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion."

„Alles zusammen vereinigt sich einfach, die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die bakchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe, auf welcher Amphion fußt, der junge, durch bakchisches Laubgewinde über Brust und Leib auffallende Hirt hingesetzt, [in welchem mehre Erklärer, jedoch mit zweifelhaftem Rechte seiner geringen Antheilnahme wegen vielmehr den Gott des Berges haben erkennen wollen]. Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er blos zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniß als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund [vielleicht richtiger derjenige der Brüder oder des Zethos], von demselben großen Geschlecht, dem man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre, wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit, und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel, das Außerordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu machen. Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schließen sich mit dem bakchischen Landmann zusammen, um an der Vorderseite die Zeit des Überfalls anzuzeigen; die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Manigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines großen Fußgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican. Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung."

Am wenigsten sind wir im Stande über die Formgebung im Einzelnen und über die materielle Technik zu urteilen, da hier natürlich die Restauration das Original nicht wie in der Composition vertreten kann, und da, wie Welcker erinnert, die echten Theile auch durch Abraspeln bei Gelegenheit der Aufstellung in der Villa reale, wo die Gruppe 1786 zuerst im Freien aufgestellt wurde, gelitten haben, indem man sie in gleicher Weiße mit den modern restaurirten Stücken erscheinen lassen wollte. Trotzdem ist die Formgebung und die Feinheit des Meißels im Einzelnen der echten Theile von guten Kennern gebührend gewürdigt worden, so lobt Winckelmann die feine und sichere Arbeit an der Cista zu Dirkes Füßen, das über diese Cista fallende Gewand, die am wenigsten restaurirte Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Stil nach sehr richtig mit denen der Söhne Laokoons vergleicht. In der That macht, was sich nach der

Zeichnung am wenigsten beurteilen läßt, die Antiope der reinen Form nach einen überaus wohlthuenden Eindruck, denjenigen eines echt griechischen Kunstwerkes, und sie würde als einzelne Statue aufgestellt, so wie sie in einem Abguß im Crystallpalaste zu Sydenham steht oder stand, durch den Adel und die harmonische Fülle aller Formen den Gegenstand allgemeiner Bewunderung bilden, während freilich zugestanden werden muß, daß sie in den Zusammenhang des Ganzen, trage sie auch zur Abrundung der Composition bei, nur locker eingereiht erscheint. Die Gewandung der Dirke ist mit höchster Meisterschaft behandelt; motivirt durch den Festanzug der Königin ist sie in ihrer Fülle sowohl an sich wie in ihrem Gegensatze zu dem aus ihr hervorblühenden nackten Körper mit auserlesener Virtuosität zu den prächtigsten Effecten benutzt. Daß diese Effecte berechnet und von den Künstlern mit derselben bewußten Absicht herbeigebracht sind, wie diejenigen in der Formbehandlung des Laokoon, ist augenscheinlich, und wenn wir nach diesen erhaltenen Theilen des Originals die uns verlorenen größeren Partien beurteilen dürfen, so erweist sich auch in dieser Hinsicht unsere Gruppe als ein dem Laokoon nahe verwandtes Kunstwerk. Und so möge zum Schlusse nochmals darauf hingewiesen werden, daß die Gruppe des Farnesischen Stieres außer der Bedeutung, die sie selbständig als Kunstwerk ersten Ranges für sich in Anspruch nimmt, für die Kunstgeschichte als datirbares Monument aus der Blüthezeit der rhodischen Kunst die allergrößte Wichtigkeit hat, da ihre fast allseitige innere Verwandtschaft mit dem Laokoon für die gleichzeitige Datirung dieser Gruppe ein Gewicht von solcher Schwere in die Wagschale wirft, daß auch die besten Argumente für die römische Entstehung des Laokoon kaum im Stande sind, ihm irgend mit Erfolg entgegenzuwirken.

VIERTES CAPITEL.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Wenn schon die Zusammenstellung dessen, was wir von Künstlern und Kunstwerken außerhalb des Bereichs der großen Mittelpunkte der Kunst wissen, in den diesem Capitel entsprechenden Capiteln der vorhergehenden Bücher den Charakter einer mehr oder weniger dürftigen Nachlese einzelner Notizen nicht verläugnen konnte, so muß der Charakter der Stoppelernte hier nach der in der Einleitung zu diesem Buche (oben S. 168 f.) mitgetheilten Übersicht über die Zustände der Kunst an den Pflegestätten derselben in früheren Perioden noch ungleich schärfer hervortreten. Ja es ist dies, abgesehn von einer Gruppe von Nachrichten über Kunstwerke, in dem Maße der Fall, daß man zweifeln kann, ob man durch Erwähnung der vorhandenen ganz vereinzelten Notizen über Künstler und Kunstwerke das Bild der Kunstzustände dieser Zeit mehr belebt oder mehr trübt; denn wenn diese Nachrichten, die uns sprungweise von Kleinasien zu ein paar Orten des Mutterlandes und von dort wieder nach Sicilien führen, einerseits thatsächlich

zeigen mögen, daß die Kunstübung nicht durchaus aufgehört hatte, was zu glauben, wie schon früher bemerkt wurde, ohnehin kein Grund vorliegt, so können sie, die vielleicht rein zufällig auf uns gekommenen, eben so leicht den Eindruck hervorrufen, als sei an den von ihnen nicht berührten Orten in der That durchaus Nichts zu erwähnen gewesen. Abzusehn wird jedenfalls hier wie an den entsprechenden Stellen der vorhergehenden Bücher von einer namentlichen Anführung derjenigen Künstler sein, von denen wir aus irgend einer Quelle nur die Existenz entnehmen können, und höchstens das dürfte Erwähnung verdienen, daß diese Künstler aus so ziemlich dem ganzen Bereiche griechischer Cultur fast ausschließlich aus solchen Orten stammen, welche in früheren Perioden keine oder nur eine untergeordnete Rolle in der Kunstgeschichte gespielt haben [71]). Von ihren Werken aber verdient auch nur das eine oder das andere eine besondere Erwähnung.

So mehr als andere die als ein bedeutendes Bildwerk angeführte Statue des Zeus Stratios eines Künstlers Daedalos, der in Bithynien gelebt zu haben, und von anderen Gleichnamigen, namentlich von dem Sikyonier Daedalos (Bd. I. S. 358 f.) unterschieden werden zu müssen scheint [72]). Die Statue stand in der Ol. 129. 1 (264 v. u. Z.) gegründeten Stadt Nikomedeia, war sehr wahrscheinlich für diese selbst verfertigt, nicht dahin aus einem älteren Orte versetzt, und kann vielleicht in dem während eines Zeitraums von anderthalb Jahrhunderten ständigen Gepräge der Münzen bithynischer Könige (Prusias I. regiert seit Ol. 131. 3, 251; Nikomedes III. † Ol. 176. 2, 74 v. u. Z.) als ein stehender Zeus erkannt werden, welcher seinem gewiß auf Krieg und Sieg bezüglichen Beinamen [73]) gemäß, indem er sich mit der Linken fest auf ein Scepter oder eine Lanze stützt, in der Rechten einen Kranz, den Siegeskranz, erhebt. Die oberwärts nackte, unterwärts mit einem reichen Gewande bekleidete Gestalt hat eine dieser Periode durchaus angemessene, effectvolle Stellung und Bewegung. Nur im Vorbeigehn ist sodann einer ehernen Kolossalstatue und einer zweiten goldenen Statue zu gedenken, welche die Sikyonier Attalos dem Ersten errichteten, sowie einer ehernen Aphroditestatue von Hermogenes von Kythera, welche, wenigstens wahrscheinlich, noch in diese Periode gehörend, auf der Agora von Korinth stand [74]). Und auch die Werke eines schon früher (oben S. 170) erwähnten sicilischen Künstlers Mikon, des Sohnes eines Nikeratos, können unser Interesse so wenig näher in Anspruch nehmen wie eine goldene Nike, welche Hieron II. dem römischen Senate zum Geschenke machte [75]). Erhöhte Aufmerksamkeit nimmt nur eine Gruppe von Kunstwerken in Anspruch, in deren Bereich auch die Urbilder hochberühmter erhaltener Monumente fallen, welche erst in diesem Zusammenhange ihre volle Erklärung und ihre richtige kunstgeschichtliche Stellung erhalten haben. Diese Gruppe wird gebildet durch die im Mutterlande Griechenland durch die Invasion der Gallier und die Siege über diese Barbaren hervorgerufenen oder veranlaßten Kunstwerke, auf welche schon früher (oben S. 175) voraus verwiesen worden ist. Es sind ganz besonders die Aetoler, welche, durch die Gallier vorzugsweise bedrängt und an ihrer Abwehr vorzüglich betheiligt, der Freude des Sieges auch durch Kunstwerke Ausdruck gegeben haben, nächst ihnen die Phoker und die Patraeer in Achaia, welche von den Achaeern allein mit den Aetolern gegen die Gallier zusammengehalten hatten. Delphis Bedrohung durch die auf Raub und Tempel-

plünderung ausgehenden Barbaren bildet einen Höhepunkt in den Gallierkämpfen, die große Niederlage, welche sie daselbst Ol. 125. 2. (279 v. u. Z.), wie man glaubte unter des Gottes eigener Mitwirkung, erlitten, die Peripetie dieses Dramas; in Delphi standen deswegen auch die bedeutendsten Siegesweihgeschenke. Hierher hatten die Aetoler eine Gruppe ihrer Feldherren verbunden mit den Bildern der Artemis, zweien des Apollon und eines der Athene gesandt (Pausan. X. 15. 2.), welche wegen der in ihr gegebenen Verbindung der drei genannten Götter, die bei Delphis Vertheidigung der Sage nach zusammen gewirkt hatten, von großer Wichtigkeit auch in Hinsicht auf erhaltene Denkmäler ist, von denen demnächst die Rede sein wird. In Delphi stand ebenfalls als Weihgeschenk der Aetoler die Statue des Eurydamos, eines ihrer Feldherrn gegen die Gallier (Pausan. X. 16. 4.) und ebenso ein Tropaeon und die bewaffnete Gestalt der Aetolia (Pausan. X. 18. 7.). Als phokisches Weihgeschenk aber reiht sich diesen aetolischen die Statue des Aleximachos an, welcher, sich vor allen Hellenen im Gallierkampfe bei Delphi hervorthuend, daselbst gefallen war (Pausan. X. 23. 7.). Nicht in Delphi endlich, sondern daheim hatten die Patraeer auf der Agora ein „sehenswerthes“ Bild des Apollon aufgestellt, welches aus der den Galliern abgenommenen Beute stammte (Pausan. VII. 20. 6.). Bei der allgemeinen Begeisterung aber, welche die Niederlage der Gallier in Hellas hervorrief und welche zu der Stiftung eines eigenen neuen Rettungsfestes (Soteria) führte, das noch lange in Delphi mit großem Aufwande gymnischer und musischer Wettkämpfe zu Ehren Zeus' des Erretters und des pythischen Apollon gefeiert wurde, ist es nicht wahrscheinlich, daß die damals aufgestellten Siegesweihgeschenke auf die so eben aufgezählten, uns allein bekannten und nach dem großen neronischen Kunstraube in Delphi (Pausan. X. 7. 1: 500 Statuen) vielleicht allein daselbst übrig gebliebenen beschränkt gewesen ist; mit um so größerem Rechte aber werden wir das Vorbild einer der berühmtesten Statuen unseres Antikenbesitzes in dem Kreise dieser delphischen Siegesweihgeschenke zu suchen haben, in welchen dasselbe die neuere Forschung zu allgemeiner Überzeugung der Kundigen versetzt hat, das Urbild des belvederischen Apollon, von dem hier zuerst allein und ohne Rücksicht auf diejenige Verbindung zweier anderen Statuen mit ihm, welche Fig. 103 darstellt, geredet werden möge.

Der Apollon vom Belvedere ist am Ende des 15. Jahrhunderts bei Antium (Porto d'Anzo), einem Lustorte der römischen Kaiser, abgesehn von mehrfachen Brüchen der Glieder, im Ganzen sehr wohl erhalten gefunden worden. Es fehlte nur die linke Hand und mit ihr das Attribut, welches das eigentliche Motiv der Handlung des Gottes enthielt. Der Restaurator, Giovanni Montorsoli, ergänzte diese Hand mit dem Stumpf eines Bogens und an der Vorstellung, der belvederische Apollon sei als Bogenschütze gedacht, hat die wissenschaftliche Erklärung bis in die neueste Zeit ziemlich allgemein festgehalten, nur daß man den Gegner, auf welchen sich des Gottes Handlung bezieht, verschieden (als Python, Tityos, die Niobiden u. s. w.) zu bestimmen suchte. Allerdings wurde von mehren neueren Erklärern wohl empfunden, daß sich die Composition der Statue mit der Annahme, der Gott sei pfeilschießend gedacht, nicht recht vertrage, und zwar eben so wenig unter der Voraussetzung, er schicke sich zu einem Schusse erst an wie unter der anderen, er habe bereits geschossen; aber keiner weder von denen, welche dies



empfanden noch auch von den wenigen Anderen, welche von einer Handlung des Gottes mit dem Bogen ganz absehn und die Statue als eine Darstellung des Gottes schlechthin auffassen wollten, hat das Attribut errathen, welches derselbe in der That handhabte, noch konnte das Einer errathen.

Da wurde im Jahre 1860 von Stephani eine kleine Bronzestatue des Apollon (Fig. 104) veröffentlicht[76]), welche, höchst wahrscheinlich im Jahre 1792 in Paramythia (bei Janina) gefunden, durch verschiedene Hände endlich in den Besitz des Grafen Sergei Stroganoff in Petersburg übergegangen ist und welche, zunächst abgesehn von stilistischer Verschiedenheit, auf den ersten Blick die überraschendste Übereinstimmung mit dem belvederischen Apollon in allen wesentlichen Stücken zeigt[77]).



Fig. 104. Der Stroganoff'sche Apollon.

Es erscheint den beigegebenen Abbildungen gegenüber unnöthig, diese Übereinstimmung in Haltung und Handlung, in der Stellung und Bewegung der Glieder, in dem Ausdruck des Kopfes bis hinab zu der zierlichen Fußbekleidung beider Statuen näher eingehend nachzuweisen, vielmehr wird es gelten, die Aufmerksamkeit auf das allerdings fragmentirte, aber in seinen Resten mit vollkommener Sicherheit bestimmbare Attribut in der linken Hand des Stroganoff'schen Apollon zu lenken. Dieses Attribut, ein weicher, dehnbarer Gegenstand, den der Gott mit der geschlossenen Hand zusammendrückt, so daß ein Theil über dieselbe hervorragt, während der größere, offenbar sich erweiternde, jetzt abgebrochene Theil von der Hand herniederhing, dieses Attribut, welches in seinen Formen ganz genau einem zusammengefaßten Stücke Fell entspricht, kann nur als eine **Aegis** aufgefaßt werden[78]) und ist um so sicherer als eine solche, welche in der Mitte mit einem Gorgonenhaupte versehn war, anzusprechen, als unter mehren mit dem Stroganoff'schen Apollon zusammen gefundenen (oder in der Hand des ersten Besitzers zusammen befindlichen) Bronzen ein **Medusenkopf** verzeichnet ist, der, jetzt vermittelt, ziemlich unzweifelhaft zu der mehrfach zerbrochen gefundenen Apollon-

statue gehört hat. Was aber von dem Apollon Stroganoff gilt, das hat auch von dem übereinstimmenden vaticanischen zu gelten; wir haben in beiden Statuen [79]) einen Apollon als Aegishalter oder Aegiserschütterer anzuerkennen.

Nun ist die Aegis, bekanntermaßen seit der Zeit der homerischen Poesie das Symbol der Gewitterwolke und des Wettersturmes mit seiner Schrecken erregenden Wirkung und niederschmetternden Kraft, wohl ein gewöhnliches Attribut oder die Waffe des Zeus und der Athene, aber keineswegs diejenige des Apollon, auf welchen sie vielmehr nur ausnahmsweise von Zeus übertragen wird. So im 15. Gesange der Ilias, wo (Vs. 221 ff.) Zeus dem Sohne die Aegis giebt, damit dieser mit ihr die gegen Zeus' Willen unter Poseidons Beistande siegreich gegen die Troer vorgedrungenen Griechen erschrecke und in die Flucht treibe. Wie Apollon sich dieses Auftrags entledigt, schildern die Verse 306—326, in denen von der „graunvollen Aegis", dem „Entsetzen der Männer" gesagt wird:

> Sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
> Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich, jetzo verzagte
> Ihnen im Busen das Herz und vergaß des stürmischen Muthes,

so daß, wie Heerden vor Raubthieren,

> Also entflohn kraftlos die Danaer, ganz von Apollons
> Schrecken betäubt.

Wenn man sich nun des gewaltigen Einflusses der homerischen Poesie auf die spätere Dichtkunst und auf die bildende Kunst in Griechenland erinnert, so wird man es nur sehr natürlich finden, daß der erste Herausgeber des Stroganoff'schen Apollon, Stephani diese Statue des aegishaltenden Gottes und mit ihr die vaticanische auf die angegebene Stelle der Ilias bezog oder aus dem in ihr gegebenen glänzenden Bilde abgeleitet glaubte, wobei er die Stellung und Bewegung des eifrig herangekommenen, eben Halt machenden und seine furchtbare Waffe nicht gegen einen Einzelnen, sondern gegen die ganze Schlachtreihe der Griechen erhebenden und wendenden Gottes in sehr feiner, von Späteren nicht übertroffener Weise analysirte. Ja man kann wohl mit Recht noch jetzt sagen, daß der bildende Künstler, der das Vorbild der beiden erhaltenen Statuen schuf, seine poetische künstlerische Anregung aus Homer entnommen, den Urtypus seines aegisbewehrten Apollon in eben der angeführten Stelle gefunden habe; man kann dies noch jetzt sagen, wo es gelungen ist, den Anstoß zur Darstellung des mit der Aegis ein ganzes Heer, aber nicht ein griechisches, wie bei Homer, sondern ein den Griechen feindliches in entsetzte Flucht treibenden Apollon in einer historischen Begebenheit nachzuweisen, welche zugleich kunstgeschichtlich von entscheidender Bedeutung ist, indem sie uns ein bestimmtes Datum für diese neue und prachtvolle Bildung des Gottes bietet: in der Niederlage der Gallier vor Delphi im Jahre Ol. 125. 2, 279 v. u. Z.

Es war Ludwig Preller, welcher 1860 kurz vor seinem Tode in einem Briefe [80]) auf diese Galliernicderlage hinwies, auf deren einzelne Umstände hier aus mehrfachen Gründen etwas näher eingegangen werden muß.

Als im genannten Jahre ein gewaltiger gallischer Heerhaufen unter Brennus gen Delphi zog, um den reichen Tempel zu plündern, wurde die tapfere Vertheidigung des Ortes durch die Delpher und die ihnen zu Hilfe gekommenen andern Griechen durch außerordentliche Naturereignisse unterstützt, welche nicht den

kleinsten Antheil an der Vertreibung des Feindes hatten; furchtbarer Gewittersturm entlud sich unter Blitz und Donner mit Schnee und Hagel gegen die anstürmenden Gallier, unter denen ein panischer Schrecken losbrach, welcher zwar nicht, wie man sagte, die völlige Vernichtung der Barbaren herbeiführte, jedenfalls aber ihr Weichen von Delphi unter gewaltigen Verlusten bewirkte. Die Sage aber und der religiöse Glaube wußte später von einem ganz persönlichen Eingreifen des Apollon zu berichten; als die Delpher, so erzählte man, voll Angst über die heranziehenden Barbaren bei dem Orakel anfragten, ob sie ihre eigene Habe und das Tempelgut flüchten sollten, da habe der Gott geantwortet: „ich selbst werde hierfür Sorge tragen und die weißen Jungfrauen.“ Als aber der Kampf am hitzigsten tobte, da wollte man während des Ausbruchs des Unwetters den Gott selbst gesehn haben, wie er in überirdischer Jünglingsschönheit durch die Dachöffnung seines Tempels herabkam, während aus den benachbarten Tempelm Athene und Artemis (denn diese verstand man unter den vom Orakel genannten weißen Jungfrauen) zur Hilfe herbeieilten; man hatte die Gottheiten kämpfen gesehn und das Schwirren des Bogens (der Artemis) und das Geräusch der Waffen (der Athene) gehört, während dem Apollon die Erregung des Gewitters und durch dieses die Rettung seines Tempels beigemessen wurde.

Der Glaube nun an dieses unmittelbar persönliche Eingreifen göttlicher Mächte, welcher auch zur Stiftung der schon erwähnten Soteria führte, erscheint vollkommen geeignet, auch die bildende Kunst zu einer neuen und bedeutenden Darstellung anzuregen; und wenn es galt, den Gott zu vergegenwärtigen, welcher durch den Gewittersturm seine Feinde vernichtet, so konnte das nicht glücklicher geschehn, als durch Darstellung des schon im Homer vorgebildeten Apollon mit der ihm von Zeus übertragenen Aegis in der Hand, dem Symbol der Wetterwolke, dessen ursprüngliche Bedeutung sich wie diejenige weniger anderen im lebendigsten Bewußtsein erhalten hatte.

Die Situation aber des mit der Aegis bewehrten Gottes, welcher durch deren Macht seine Feinde, die tempelräuberischen Barbaren, in panischen Schrecken versetzt und vernichtet, wird durch die beiden verwandten Statuen, insbesondere durch die vaticanische, in der vollkommensten Weise dargestellt. Mit großen Schritten ist der Gott voll Eifer aus seinem Tempel herbeigekommen; jetzt angelangt auf dem Punkte, wo er die Schlachtreihe der Barbaren, wie sie die Abhänge der delphischen Terrasse heranstürmt, übersieht, hemmt er den Schritt und erhebt, den rechten Fuß fest niedersetzend und den Oberkörper leicht zurücklehnend, seine Waffe, deren Anblick Vernichtung ist, nicht etwa gradeaus in der Richtung seiner Schritte, sondern, der Hand mit dem Blicke und der Wendung des Hauptes folgend, nach links hin, wie auf dem einen Flügel der Feinde beginnend, deren Schlachtreihe es nicht auf einem Punkte zu durchbrechen, sondern in ihrer ganzen Ausdehnung zurückzuschrecken und aufzurollen gilt. Und wie sofort die Wirkung eintritt, das zeigt uns das Antlitz des Gottes vorzüglich bei der vaticanischen Statue wie ein Spiegel. Um den in innerer Erregung athmenden Mund und die geblähten Nüstern der Nase spielt der Zorn über den wüsten Feind und stolze Verachtung desselben, Siegesfreude strahlt von dem lichtvollen und scharfblickenden Auge, und die Stirn ist bis auf ein leichtes Zusammenziehn der Brauen schon

wieder wie friedlich verklärt. Und auch der Körper zeigt in seiner Haltung und Bewegung nirgend Hast und Anstrengung; in ruhiger Siegesgewißheit erhebt der Gott die fürchterliche Waffe, fest und groß wendet er sie dem Feind entgegen, und nur in dem fast unwillkürlichen Zucken der schwebend halb erhobenen Rechten drückt sich die seelische Bewegung aus, mit welcher er die Niederlage der Barbaren wahrnimmt.

Es ist bei der vorstehenden Schilderung hauptsächlich auf den vaticanischen Apollon Rücksicht genommen ohne den Stroganoff'schen gleichzeitig zu erwähnen. In allen Hauptsachen trifft das Gesagte auch bei ihm zu, in den Punkten aber, in welchen er von dem vaticanischen abweicht, sofern diese nicht auf mangelhafter Zusammenfügung der zerbrochenen Statue beruhen, steht er fast durchweg hinter jenem zurück. So in der niedrigeren und weniger energischen Erhebung des linken Armes mit der Aegis, wohl auch in der Haltung des rechten Armes und, soweit man nach Abbildungen urteilen kann, in dem Ausdruck des Kopfes. In den Formen aber im Ganzen und Einzelnen ist der Stroganoff'sche Apollon einfacher und strenger, in den Proportionen ein wenig schwerer; ob er jedoch trotz einer bei dem vaticanischen Apollon nicht wegzuläugnenden Eleganz und Glätte künstlerisch diesem vorzuziehn sei ist zweifelhaft. Dasselbe wird aber auch von einer in den Maßen genau übereinstimmenden marmoren Wiederholung des Kopfes gelten, welche vor einigen Jahren in Rom gefunden, aus dem Besitze des Bildhauers Steinhäuser in das Museum von Basel übergegangen ist[81]). Die Urteile der competentesten Kenner über diesen Kopf gehn allerdings merkwürdig weit auseinander, indem ihn Einige weit über den des vaticanischen Apollon erheben, während Andere diesen für bei weitem überlegen achten[82]). In den Formen, das wird kaum zu läugnen sein, zeigt der baseler Kopf größere Frische und ein feineres Gefühl für das Organische, die Behandlung ist weniger raffinirt, in den Haaren besonders einfacher und dabei lebensvoller; im Ausdruck dagegen, namentlich aber in der Behandlung des Auges wird man dem Kopfe des vaticanischen Apollon die Palme schwerlich mit Recht streitig machen, hier ist der baseler Kopf weniger energisch, unschuldiger, jünger, naiver, aber eben deswegen der Situation nicht in eben demselben Grade angemessen.

Sicherlich werden wir schon deshalb in dem baseler Kopfe so wenig wie in der kleinen Stroganoff'schen Statue das Original zu besitzen glauben dürfen; aber auch der vaticanische Apollon ist eben so gewiß nicht das Original, sondern ebenfalls eine, und zwar in römischer Zeit und wahrscheinlich (denn das ist streitig) in italischem Marmor ausgeführte Copie. Das Original aber wird aller Wahrscheinlichkeit nach nicht aus Marmor, sondern aus Bronze[83]) bestanden haben, deren eigenthümliche Formen und Effecte der vaticanische Apollon mit raffinirtester Kunst wiedergiebt, während der baseler Kopf eine überaus fein empfundenen Übertragung des Erzoriginals in den Marmor unter Wahrung der für dieses Material geforderten Behandlung der Formen ist. Er ist von dem reproducirenden Künstler, gewiß einem Griechen, gleichsam neu gedacht und in dem neuen Material selbstständig empfunden, und daher stammt der Eindruck seiner größeren Frische und Originalität, während der Künstler des vaticanischen Apollon bestrebt war, das Erz seines Vorbildes so treu wie möglich wiederzugeben, so daß, um mit Brunn zu reden, „der vaticanische Kopf auch im Marmor eine Bronzearbeit ist, die sogar,

um der Bronze möglichst nahe zu kommen, den Marmor gewissermaßen denaturirt, d. h. ihm eine künstliche Politur gegeben hat, um ihn ähnlich wie das Metall durch Glanz, Reflexe, Lichtbrechungen wirken zu lassen." Dasselbe aber gilt von dem Nackten und der Gewandung; die specifischen Eigenthümlichkeiten beider: die Knappheit und Schärfe in der Begrenzung der Formen des Nackten, welchem die Weichheit fehlt, die ursprünglich für den Marmor berechneten Werken eigen ist, während es dagegen die Glätte und den Glanz der Bronze besitzt, und die, wie Brunn sehr richtig hervorhebt, weit mehr auf Brechung des Lichtes, auf Reflexe, als auf die Gegensätze von Licht und Schatten berechnete Behandlung der Chlamys, sprechen sehr bestimmt für ein Erzoriginal, dem allein auch der im Marmor unentbehrliche, aber, man sage was man will, störende Baumstamm neben dem rechten Beine fehlen konnte, wie er bei dem Stroganoff'schen Apollon in der That nicht vorhanden ist.

Sowie sich aber die in dem vaticanischen und Stroganoff'schen Apollon dargestellte Situation vollkommen aus der Handlung des Gottes bei der Gallierniederlage erklärt, so stimmt auch das dem Original beider Statuen durch die Beziehung auf diese Begebenheit angewiesene Entstehungsdatum nach der 125. Olympiade auf's beste mit deren künstlerischem Charakter überein, welcher von der schlichten Großheit der Werke früherer Zeit stark abweicht, in dem lebhaften Ausdrucke des Pathos in anderen Werken dieser Periode seine Analogie findet und in seiner effectvollen Eleganz und Zierlichkeit die Durchbildung der Kunst durch Lysippos zur Voraussetzung hat.

Eine andere Frage ist freilich, ob dies Original damals völlig frei erfunden, ob Apollon von dem Künstler, welcher ein Siegesweihgeschenk nach der Gallierniederlage bei Delphi zu verfertigen hatte, zuerst mit der Aegis ausgerüstet worden ist. Hieran läßt sich aus mehr als einem Grunde zweifeln. Einmal nämlich zeigt die hier in Rede stehende Periode, soweit wir ihre Werke zu controliren vermögen, auf dem Gebiete des göttlich Idealen geringe Erfindsamkeit, vielmehr die Neigung zur Anlehnung an frühere Schöpfungen und zu deren Fort- und Umbildung im eigenen Geschmack; insbesondere aber kommt noch Folgendes in Betracht. Die Sage von Apollons persönlichem Eintreten gegen die Gallier zur Vertheidigung seines Heiligthums und von der Vertreibung des Feindes durch Sturm und Ungewitter ist Nichts als eine modificirte Wiederholung derjenigen Sage, welche von dem tempelräuberischen Zuge der P e r s e r gegen Delphi und von deren Niederlage erzählt wurde (Herod. VIII. 36)[84]. Nun ist uns freilich von einer auf Anlaß der Perserniederlage dem Apollon errichteten Statue Nichts überliefert, allein die Wahrscheinlichkeit, daß des Gottes persönliches Eingreifen in die Geschichte bei dieser Gelegenheit nicht ohne künstlerische Verherrlichung geblieben sei, muß man sehr groß nennen. Wurde aber Apollon damals, sei es bald nach der Vertreibung der Perser, sei es später bei der Erneuerung der Siegesfeier in Delphi, statuarisch verherrlicht als Vernichter seiner Feinde durch Sturm und Ungewitter, so kann das nach dem oben über die Bedeutung der Aegis Gesagten nur geschehn sein, indem man ihn nach dem homerischen Vorbilde als den Aegisbewehrten darstellte. Diese allerdings nur vorauszusetzende Statue, als deren Entstehungszeit Wieseler (s. Anm. 84) das Ende der 90er Oll. wohl mit Grund voraussetzt und deren Meister er in der jüngeren attischen Schule sucht, diese Statue würde als das

Urbild des Originals zu betrachten sein, auf welches der vaticanische und Stroganoff'sche Apollon, derjenige, zu dem der baseler Kopf gehörte, sowie die anderen Wiederholungen des in dieser Statue gegebenen Motivs (s. Anm. 79) zurückgehn [85], und dieses Original würde demnach keine durchaus neue und selbständige Schöpfung der Diadochenperiode, sondern als eine Umbildung einer schon vorhandenen Composition aus der zweiten Blüthezeit der Kunst zu betrachten sein.

Die Erinnerung an die Sage von der Perserniederlage bei Delphi als die ältere und vorbildliche Parallele zu derjenigen von der Vernichtung der Gallier ebendaselbst führt aber noch auf ein anderes und sehr wichtiges Moment [86]). Die eigentliche und bedeutungsvolle Verschiedenheit in beiden im Übrigen wesentlich gleichen Erzählungen ist die, daß gegen die Perser Apollon allein eingetreten ist, während in der jüngeren Wendung der Sage mit dem entschiedensten Nachdruck betont wird, daß in dem Kampfe gegen die Gallier Artemis und Athena dem Apollon Beistand geleistet und in den Kampf mit eingegriffen haben. Daraus folgt, daß, während der gegen die Perser kämpfende Apollon in der Kunst nur als Einzelstatue dargestellt werden konnte, dies mit dem Galliersiege nicht gleichermaßen der Fall war, daß vielmehr zum vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von der Gallierniederlage eine Gruppe erforderlich war, welche das Zusammenwirken der drei Götter, des Apollon mit Artemis und Athena darstellte. Und so wie in der That die oben (S. 252) erwähnte, von den Aetolern als Siegesweihgeschenk nach den Gallierkämpfen in Delphi gestiftete Gruppe außer den aetolischen Feldherrn die genannten drei Gottheiten enthielt, so erscheint es auch uns noch möglich, aus erhaltenen Bildwerken eine entsprechende Gruppe zusammenzustellen, mit anderen Worten, zwei Statuen der Artemis und Athena nachzuweisen, welche mit dem vaticanischen Apollon verbunden, so wie sie Figur 103 verbunden darstellt, ihren Motiven nach genau den so eben geforderten vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von dem Zusammenwirken der drei Götter zur Gallierniederlage darbieten.

Der Anlaß, diese drei Statuen, nämlich den vaticanischen Apollon, die s. g. Artemis von Versailles im Louvre und eine Athena im capitolinischen Museum, zu einer Gruppe zu verbinden liegt nicht zunächst in dem Apollon, der ohne Zweifel nicht allein als Einzelstatue vollkommen wohl gedacht werden kann, sondern von dem es nachzuweisen gelten wird, daß er sich in die Gruppe füge, der Anlaß zu dieser Verbindung wird zunächst durch die Artemis von Versailles gegeben. Die sehr nahe Verwandtschaft dieser Statue mit dem vaticanischen Apollon in den Maßen, in den Formen, in der Technik, im Ausdrucke des Kopfes bis hinab zu der zierlichen Fußbekleidung ist seit langer Zeit ziemlich allgemein empfunden und von einer ganzen Anzahl der besten Kenner mit allem Nachdruck hervorgehoben worden. Man hat sie die rechte Schwester dieses Bruders, das offenbare Gegenbild des vaticanischen Apollon, sein Seitenstück genannt, man hat sogar empfunden, daß beide Statuen gradezu in directer Beziehung auf einander componirt seien, nur daß man einerseits den Grund dieser Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit beider Statuen nicht fand und vor der Aufstellung der richtigen Deutung des Apollon auch gar nicht finden konnte, während man sich andererseits viel vergebliche Mühe machte, für die als Einzelbild aufgefaßte Artemis eine auch nur halbwegs annehmbare Erklärung zu finden.

Die am weitesten verbreitete Ansicht erkennt in der versailler Artemis Nichts als die Jägerin, ein Bild der Jagdlust schlechthin, so wie man bis zur Entdeckung des Stroganoff'schen Apollon den vaticanischen als Bogenschützen auffaßte. Und doch ist jene Erklärung der Artemis nicht besser begründet, als sich diese über den Apollon erwiesen hat, nur daß sie nicht blos einige Schwierigkeiten bestehn ließ, wie sie bei dem als Bogenschütz aufgefaßten Apollon übrig blieben, sondern gradezu für ein Hauptmotiv der Statue: das energische Umblicken nach einer anderen Richtung als die der Schritte, keine irgend genügende Deutung abgab und eben so wenig zu begründen vermochte, warum der Göttin nicht der ihr als Jägerin zukommende Hund, sondern ein Hirsch beigegeben sei, der doch nicht etwa als das Ziel ihrer Pfeile erscheint. Deswegen riethen Andere weiter, und man suchte die Göttin nicht als bloße Jägerin, sondern als Hegerin und Schützerin des Wildes zu fassen. Da sollte die Göttin ihr Lieblingsthier gegen den Angriff eines reißenden Thieres mit ihren Pfeilen zu vertheidigen sich anschicken, als ob zu solcher Vertheidigung der Herrin alles Gethiers nicht ein Blick oder ein Wort genügte, und als ob man damit ihr rasches Enteilen erklären könnte; die Hand des unrichtiger Weise gesenkt ergänzten linken Armes sollte sie zutraulich dem neben ihr dahinsprengenden Hirsch auf den Kopf legen, als ob das überhaupt möglich wäre. Wieder Andere dachten an den feindlichen Angriff eines Menschen oder Heros (Herakles) auf den heiligen Hirsch der Göttin, wodurch man freilich ihr zürnendes Umblicken und ihr Greifen nach dem Pfeil motiviren mochte, aber übersah, wie durchaus nothwendig die Göttin in dieser Lage stehn bleiben, dem frechen Angreifer die Stirn bieten mußte, und wie das rasche Fliehen ihrer so ganz unwürdig sei. Ein fein geschmackvoller Mann wie Otfried Müller endlich faßte die Göttin als neben ihrem heiligen Thiere rasch dahinwandelnd, wie sie einen Pfeil aus dem Köcher zieht, um „einen feindlichen Angriff oder eine frevelhafte Verletzung ihres Heiligthums abzuwehren." Aber abgesehn davon, daß hierdurch die ganz bestimmt ausgeprägte Situation der Statue in's Allgemeine verflüchtigt wird — was man ja mit dem Apollon in der Bedrängniß der Deutungsversuche ähnlich gemacht hat, — während man doch wissen möchte und fragen muß, welches Heiligthumes Verletzung die Göttin abzuwehren sich anschickt, wie paßt hier das rasche Dahinwandeln zu dieser Abwehr einer Verletzung ihres Heiligthumes, welche doch gewiß nicht als etwas Beiläufiges, beiläufig Abzumachendes aufgefaßt werden soll. Nein, das doppelte Bewegungsmotiv der versailler Statue, das energische, wenigstens unmuthig erregte, wenn nicht gradezu zornige Umblicken nach rechts, verbunden mit dem raschen Dahinschreiten nach der andern Seite, dies Motiv kann, allgemein gesprochen, nur dadurch erklärt werden, daß die Göttin aus größerer oder geringerer Entfernung eifrig herbeikommend sich zwischen einen Angreifer und den Gegenstand seines Angriffs zu stellen sucht, welcher Gegenstand aber nicht der Hirsch neben der Göttin sein kann, sondern auf einem erst zu erreichenden Punkte gesucht werden muß. Und hier bietet nun die delphische Sage, bei dem Gallierangriff sei auch Artemis herzugeeilt und habe von ihrem Bogen Gebrauch gemacht, die volle Lösung der Frage; das zu schützende Heiligthum ist der pythische Tempel des Apollon, die Angreifer, auf welche der Göttin zürnender Blick gerichtet ist, sind die Gallier; sie aber eilt voll Kampfeseifer und Entrüstung mit raschen Schritten an des Bruder Seite, erhebt den Bogen und ergreift noch

schreitend den Pfeil, um ihn zu gebrauchen, sobald sie ihren Standpunkt erreicht hat. Der Hirsch ist Nichts als das attributive Thier der Artemis, welches auch hier seine Göttin begleitet und welches ihr aus künstlerischem, nicht aus einem sachlichen oder mythologischen Grunde beigegeben zu sein scheint.

Doch nicht nur Artemis, auch Athena ist nach der delphischen Sage dem Apollon zur Hilfe herbeigeeilt; in einer auf die Gallierniederlage von Ol. 125. 2 bezüglichen Gruppe darf also auch sie als Gegenbild der Artemis um so weniger fehlen, als der Apollon und die Artemis keine in sich gerundete und abgeschlossene Composition abgeben. Und siehe da, die erforderliche Athena ist da in einer Statue des capitolinischen Museums, welche wiederum für sich allein betrachtet bisher ohne genügende Erklärung geblieben ist, und die man eben deswegen schon von anderer Seite als den Bestandtheil einer Gruppe angesprochen hat. Die in Rede stehende Statue ist freilich stark restaurirt, ihr Kopf und beide Arme sind moderne Zuthat, aber das Grundmotiv ihrer Composition ist völlig klar und bestimmt, und dieses Grundmotiv ist ein sehr erregtes Schreiten von links nach rechts und ein gleichzeitiges, eben so energisches Umblicken und Umwenden des Oberkörpers nach der entgegengesetzten Seite; diese Athena ist, wenn man von der verschiedenen Bewaffnung und Gewandung absieht, das vollkommene Gegenbild und Gegenüber der Artemis. Eine solche Übereinstimmung, eine solche durchgeführte Entsprechung zweier in gleicher, nur entgegengesetzter, Bewegung dargestellten Figuren kann nicht Zufall sein, sie müssen zusammengehören, und diese Zusammengehörigkeit findet ihre sachliche und künstlerische Begründung in der Zusammenstellung in einer Gruppe, in welcher die beiden von den beiden Seiten herzueilenden Göttinnen, den Apollon in ihre Mitte fassend und mit ihm die Blicke kampfbereit auf den heranstürmenden Heerhaufen der Gallier richtend, in der That den vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von der Gallierniederlage in dem Zusammenwirken der drei Gottheiten darbieten. Denn daß auch der vaticanische Apollon sich in diese Gruppe als ihr Mittelpunkt durchaus füge, das müssen freilich diejenigen läugnen, welche den Gott als eben thatsächlich schreitend, an der Schlachtreihe der Gallier vorbeischreitend auffassen; allein der Gott schreitet jetzt nicht mehr, auch er ist mit großen Schritten herbeigekommen, jetzt aber steht er nach dem letzten Schritte fest auf dem rechten Fuße, nur mit dieser Anschauung stimmt die Haltung seines Körpers, die Lage seiner grad herabhangenden Chlamys vollkommen. Es ist freilich ein beweglicher Stand; es ist möglich, daß derselbe wieder verlassen werden würde, wenn der Gott lebendig wäre, aber müßig ist es, zu untersuchen, ob dieser dann zu völlig ruhigem Stande übergehn oder weiter fortschreitend sich nach seiner Rechten bewegen oder — denn dazu ist er grade so gut in der Lage — sich wenden und mehr gradaus oder nach links schreiten würde. Das Einzige, worauf es wirklich ankommt, ist, daß er so, wie der Künstler ihn uns zeigt, in einer Stellung anhält, welche ihn durchaus zum Herrn irgend einer künftigen Bewegung macht[87]), in einer Stellung zugleich, welche durch die Wendung des Oberkörpers nach links und des Unterkörpers nach rechts auf das allerfeinste berechnet ist, um uns in der Vorderansicht (und für diese, genau die in Figur 103 gegebene, ist die Statue bestimmt), den Prachtbau dieses Körpers und dieser Glieder in der denkbar vollkommensten Entwickelung darzubieten. Sowie aber der Apollon von vorn, so wollen die beiden weiblichen Statuen, die eine von rechts, die andere von links her im Profil ihrer

Schritte und von da, wohin ihre Blicke sich richten [88]) gesehn sein; stellt man sie so rechts und links neben den Apollon, so entsteht eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche in Rhythmus und Contrasten nicht feiner gegliedert sein könnte. In fast identischen Bewegungen eilen die beiden helfenden Göttinnen dem Protagonisten zu, der schon seinen Standpunkt erreicht hat, in ihm löst sich ihre Gegenbewegung in eine doppelt getheilte Bewegung nach vorn auf. Die beiden Helferinnen sind kampfbereit, aber sie kämpfen noch nicht; er allein, der Protagonist in der Mitte, erhebt seine furchtbare Waffe, deren Anblick Verderben ist. Rechts und links heftige Erregung, Spannung, Eifer, in der Mitte maßvolle Ruhe, Entscheidung, Siegesfreudigkeit. Denn wunderbar fein ist auch der Ausdruck in den so verwandten Köpfen der Artemis und des Apollon (derjenige der Athena ist, wie gesagt, modern) abgestuft; Eifer und Unmuth im Gesichte der Artemis, deren lichtvolles und weit geöffnetes Auge energisch das Ziel des Pfeiles sucht, den die Göttin entsenden wird, sobald sie den Punkt erreicht hat, auf den sie zustrebt, aber von dem Anfluge von Hohn und von triumphirender Freudigkeit, welchen das Antlitz des Apollon zeigt, ist mit Recht noch Nichts in dem der Artemis, denn Apollon sieht die unmittelbare Wirkung seiner Angrifswaffe auf den wilden, verhaßten Feind vor Augen, Artemis hat von ihrer Waffe selbst den ersten Gebrauch noch nicht gemacht. Wie aber in der Gruppe die Linien der ganzen Gestalten einander entsprechen, wie sie einander ablösen und sich in einander fügen zu einem reichgegliederten und doch harmonischen, rhythmischen Ganzen, das zeigt die Abbildung besser als man es mit Worten nachweisen könnte. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß, wie einerseits der kurzgewandeten Artemis der Hirsch beigegeben worden zu sein scheint, um durch Vermehrung der Masse und Ausfüllung der Lücke zwischen den Beinen der Göttin dem langen, reichfaltigen Gewande der Athena gegenüber das Gleichgewicht zu halten, so andererseits die Behandlung dieses langen und reichen Gewandes, durch welches das Nackte in großer Klarheit und Bestimmtheit hervortritt, ebenso gewählt ist, um mit den nackten Beinen der Artemis in die möglichst große Übereinstimmung zu kommen.

So wenig aber das auf die Gallierniederlage bezügliche Original des Apollon vom Belvedere eine eigene, neue Erfindung sein wird, sondern vielmehr als die Modification eines älteren, vermuthlich auf die Perserniederlage bei Delphi bezüglichen Werkes gelten darf, eben so wenig sind die mit dem Apollon zur Gruppe verbundenen weiblichen Statuen originale Erfindungen, sondern nur Umbildungen; die Artemis von Darstellungen der Jagdgöttin, welche noch in sehr analogen Monumenten erhalten ist, die Athena zunächst von Kunstwerken, welche, ebenfalls noch nachweisbar, diese Göttin als Führerin in den Kampf ihrem Heere oder einem sie begleitenden Helden voranschreitend zeigen, weiterhin von Darstellungen der Promachos. Kunstgeschichtlich also nehmen auch die Originale der drei erhaltenen, zur Gruppe zusammengeordneten Statuen durchaus dieselbe, der Zeit nicht lange nach Ol. 125 ganz angemessene Stellung ein.

Wenn es sich im Vorstehenden um Monumente handelte, deren Zurückführung auf diese Periode außer auf stilistischen Gründen ganz besonders auf solchen beruht, welche aus dem Gegenstand abgeleitet wurden, so möge hier schließlich noch eine kleine Anzahl von Denkmälern kurz verzeichnet und besprochen werden,

welche man mit größerer oder geringerer Übereinstimmung wesentlich nur auf Grund ihres Stils und Kunstcharakters in der Periode der ersten Nachblüthe der griechischen Kunst, nicht vor Alexander und nicht nach dem Herrschendwerden des römischen Einflusses entstanden denkt.

Obenan wird hier die in mehrfachen Wiederholungen erhaltene[89]) Darstellung des zur Schindung durch Apollon an einen Baum aufgehängten Marsyas zu nennen sein, weil über deren Datirung das größte Einverständniß herrscht. In der That ist es schwer glaublich, daß ein an sich so widerwärtiger und peinlicher Gegenstand früher als in dieser Periode von der Kunst dargestellt worden wäre, und wiederum ist bei den besseren Exemplaren die Behandlung des Nackten so frisch und lebensvoll, daß sie nur einem griechischem Meißel zugetraut werden kann. Während man aber nicht absieht, wie die Kunst in römischer Zeit zu einer solchen Erfindung gekommen sein sollte, weist dieselbe, mit der es dem Künstler weniger auf die Erweckung eines ethischen Eindrucks als auf die Entfaltung virtuoser Technik, ja auf eine Schaustellung seines anatomischen Wissens angekommen zu sein scheint, auf die Zeit und vielleicht die Schule, die rhodische, hin, deren eines Hauptwerk, der Laokoon, dem Gegenstande nach in ähnlicher Weise peinlich und in der Formenbehandlung nicht minder studirt ist. Dazu kommt aber noch ein Anderes. Die Marsyasfigur kann nicht als Einzelwerk betrachtet werden, sie setzt als Gegenstück einen Apollon voraus, der sich zur Vollziehung der Strafe anschickt, obgleich ein solcher noch nicht hat nachgewiesen werden können, und weiter war mit dieser Gruppe, wie mehre Sarkophagreliefe beweisen, als dritte Figur ein Sclave verbunden, welcher dem Apollon das Messer schliff. Der Typus eines solchen Sclaven aber ist, wie allgemein bekannt, statuarisch in dem berühmten s. g. „Schleifer" der Tribüne der Uffiziengallerie von Florenz erhalten[90]), und dieser als Barbar aufgefaßte Sclave ist als solcher in allen Einzelheiten seiner Bildung, in dem skythisch-kosakischen Kopfe, dem gemeinen Ausdruck, der unedlen Körperbildung, der Gewandung, in einer Weise schlagend charakterisirt, welche an die durchgeführte Barbarencharakteristik der pergamenischen Schule lebhaft erinnert, ja deren Anstöße zur Voraussetzung zu haben scheint. Wie aber in einer Gruppe, wie die für den Marsyas und den Schleifer vorauszusetzende, sich die Einflüsse der rhodischen und der pergamenischen Kunst begegnet sein können, darauf ist früher bei der Besprechung der Meister von Tralles hingewiesen worden.

In der Tribüne der Gallerie der Uffizien in Florenz steht aber noch ein zweites Werk, über dessen Zugehörigkeit zu dieser Periode die Meisten einig sind, die berühmte Ringergruppe[91]), welche man in früherer Zeit, allerdings sehr verkehrt, mit der Niobegruppe hat verbinden wollen. Die in sich vollkommen abgeschlossene Gruppe stellt ein Paar jugendkräftiger Athleten in dem Schema des Ringkampfes dar, bei welchem der Sieg nicht durch das Niederwerfen des einen Kämpfers, sondern erst durch dessen, bis zu seiner Erschöpfung und bis er sich besiegt erklärte, fortgesetztes Festhalten am Boden entschieden wurde, und giebt diesen Ringkampf mit großer Meisterschaft und feiner Berechnung der gegenseitigen Gliederlage wieder. Dabei ist die einzige Ergänzung von Bedeutung die des rechten Armes beim Sieger; allein, wenn sich wohl mit Recht zweifeln läßt, daß dieser im antiken Original zu einem Faustschlag gegen den Gegner ausholte, so wird doch die Lage des Armes durchaus richtig getroffen sein, wobei wir uns die Hand halb

geöffnet und bereit denken müssen, rasch nachzugreifen, falls es dem Unterliegenden gelingen sollte, irgend ein Glied aus den Umschnürungen des Siegers zu lösen. Die sehr stark und in allen Theilen angespannte Musculatur ist mit großer Meisterschaft, aber offenbar auch zum Zwecke der Schaustellung dieser Meisterschaft ausgeführt und weist auf die Zeit der in's Einzelne gehenden Studien des Körpers und ihrer Verwerthung in virtuoser Durcharbeitung hin.

Ungefähr dieselben stilistischen Gründe werden noch für die Zuweisung einer ganzen Reihe von erhaltenen Sculpturen an diese Periode geltend gemacht, welche hier nicht alle genannt werden können; es sei beispielsweise auf den vortrefflichen tanzenden Satyrn in der Villa Borghese (Abgeb. Mon. d. Inst. III. 59) und auf den neuerdings von verschiedenen Seiten dieser Periode zugewiesenen berühmten s. g. barberinischen Faun in München (abgeb. b. Müller-Wieseler II. Nr. 470) hingewiesen. Etwas andere und nicht durchaus überzeugende Gründe werden von einzelnen Schriftstellern für die Ableitung z. B. der berühmten capitolinischen Aphroditestatue (Müller-Wieseler II. Nr. 278), der Aphrodite Kallipygos in Neapel (das. Nr. 276), des mehrfach wiederholten, im wollüstigen Traume liegenden Hermaphroditen (z. B. Müller-Wieseler II. Nr. 712 das Exemplar im Louvre), dann wieder der schlafenden Ariadne im Vatican (M. W. II. Nr. 418), der Farnesischen Flora (Mus. Borbon. II. tav. 26) u. A. aus dieser Periode aufgestellt. Nach dem hochpathetischen Charakter der Darstellung gehört in diese Periode der florentiner Kopf des s. g. sterbenden Alexander, nur nicht unter dieser Benennung (s. oben S. 97), nach der tragischen Grundlage des Gegenstandes die neapolitaner Gruppe des Hektor mit der Leiche des Troïlos [92]), während sich Beides, die tragische Grundlage und die tief und fein entwickelte pathetische Darstellung mit hoher Schönheit und Frische der Formgebung verbindet, um eine ausgezeichnete sitzende weibliche Statue im Palaste Barberini in Rom (von der eine schwache Wiederholung im Vatican steht), welche ganz und gar verkehrt als sterbende Dido benannt wird und vielmehr als die zum Selbstmorde bereite Laodamia bezeichnet werden muß [93]), dieser Periode (der rhodischen Kunst insbesondere) zuzuweisen, was wenigstens einigermaßen auch noch dadurch bestätigt wird, daß wir ein Laodamia darstellendes Gemälde von Ktesidemos kennen, der in eben dieser Periode lebte.

Anmerkungen zum fünften Buch.

1) [S. 163.] Bernhardy, Geschichte der griech. Litteratur I, S. 371.

2) [S. 164.] Hettner, Vorschule der bildenden Kunst der Alten. S. 240.

3) [S. 166.] Müller, Handb. § 154, Brunn, Künstlergesch. I. S. 504 und sonst mehrfach.

4) [S. 166.] Brunn, Künstlergeschichte I. S, 504.

5) [S. 167.] Und nicht allein die Namen ihrer hervorragenden Dichter, auch diejenigen der wirklich bedeutenden, Neues schaffenden Bildner, die Namen der pergamenischen, rhodischen,, trallianischen Künstler sind der römischen Kunstgeschichtschreibung überliefert, und wer darf behaupten, dies sei nicht durch die gleichzeitige Kunstlitteratur geschehn?

6) [S. 168.] Vergl. was Müller im Handb. §. 149—151 anführt und die Zusätze und Bemerkungen zu diesen Paragraphen in Starks Archaeol. Studien, Wetzlar 1852, S. 30 f.

7) [S. 169.] Über Menaechmos siehe Brunns Künstlergeschichte I. S. 418, vgl. indessen die Anm. zu Nr. 1583 meiner Schriftquellen.

8) [S. 169.] Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen siehe in Müllers Handb. §. 406, ein statuarisches Beispiel ist abgebildet in Claracs Musée des sculptures II, pl. 406 Nr. 605, unter dem irrigen Namen der Europa.

9) [S. 169.] Die im Text berührte Thatsache ist begründet in einer schönen Untersuchung über die Zeit des Seltenerwerdens und des Aufhörens der athletischen Siegerstatuen in Brunns Künstlergeschichte I. S. 520 f.

10) [S. 169.] Das Horologium des Kyrrhestiers Andronikos, der sogenannte Thurm der Winde, ist abgeb. in Stuarts Antiquities of Athens I, chapter 3, und sonst mehrfach.

11) [S. 170.] Über Mikon und die um diese Zeit nachweisbaren sicilischen Kunstwerke s. das 4. Capitel u. vergl. m. Schriftquellen Nr. 2075—2077.

12) [S. 172.] Abgebildet sind diese Cameen unter Anderem in Müllers Denkmälern d. a. Kunst I, Nr. 226a—229, die Bronzebüsten das. Nr. 222a u. 223a, vergl. Handb. §. 158 (159), 3 und 161, 4.

13) [S. 173.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte I. S. 505 f.

14) [S. 174.] Vgl. über diese Zeusstatue in Daphne die näheren kritischen Erörterungen in m. Aufsatze über den Zeus des Phidias in den Symbola philologorum Bonnensium I. p. 615.

15) [S. 176.] Es ist das ganz besondere Verdienst von Urlichs in Fleckeisens Jahrbb. LXIX. S. 383 die hier einschlagenden chronologischen und historischen Fragen neuerdings in's Reine gebracht zu haben; die nähere Begründung ist in den von Urlichs angeführten Werken gegeben, unter denen besonders die vortreffliche Arbeit von Meier in dem Artikel: „Pergamenisches Reich“ in der Allg. Encyclopaedie Sect. III. Bd. 16. hervorgehoben zu werden verdient.

16) [S. 176.] Dahin rechnet ihn auch Urlichs a. a. O., welcher ihn als Enkel eines von Plinius in die 121. Ol. angesetzten gleichnamigen Künstlers betrachtet. Bei der mehrfachen Wiederkehr dieses Namens ist jede derartige Combination sehr unsicher, und weitergehende Schlüsse darauf zu bauen unrathsam. Vgl. m. Schriftquellen Nr. 921 mit der Anm

17) [S. 176.] Vgl. die antiken Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 1998 f. Gegenüber der gewöhnlichen Annahme, der Asklepios des Phyromachos sei in dem Typus auf späteren in Pergamos geprägten Kaisermünzen (z. B. Müller, Denkm. d. a. Kunst. I. Nr. 219. b.) und danach auch in erhaltenen Statuen zu erkennen, macht Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 82. S. 482 Note 81 die richtige Bemerkung, diese Annahme stehe eben wegen der Wegführung der Statue durch Prusias auf ziemlich schwachen Füßen.

18) [S. 177.] Vgl. über die Litteratur der Controverse über die Art der attalischen Weihgeschenke die Anm. zu Nr. 1996 meiner Schriftquellen, wo zu denen, welche Statuen, nicht Reliefe annahmen, Welcker, Alte Denkm. I. S. 34, zu den Opponenten gegen diese Ansicht als neuester Schubart in Fleckeisens Jahrbb. 1868. S. 163 f. hinzuzufügen ist.

19) [S. 178.] S. Beulé, l'Acropole d'Athénes I. p. 94 u. II. p. 212, Bötticher, Untersuchungen auf der Akropolis S. 68.

20) [S. 178.] Eine kurze Notiz über Brunns schöne Entdeckung steht in der Archaeol. Ztg. v. 1865. Anz. S. 66*f., vgl. Friederichs, Bausteine S. 322 ff. Brunn bereitet eine größere Publication der attalischen Statuen vor, welche nicht abwarten zu können ich aufrichtig beklage.

21) [S. 178.] Die venetianer Statuen sind abgeb. bei Zanetti, Le antiche statue nell' antisala della libreria di S. Marco II. tav. 44—46, die neapolitaner im Mus. Borbon. VI. tav. 7 u. 24, die vaticanische im Mus. Pio-Clem. III. tav. 50, die pariser bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 280. Vgl. noch denselben pl. 810a., 858, 858B., 859, 868, 871, 872. Die letzte Statue (früher in der Gall. Giustiniani pl. 18 und b. Clarac pl. 857 abgebildet) wurde von E. Curtius in der Archaeol. Ztg. 1868 N. F. I. Taf. 6. S. 42 ff. als Ganymedes publicirt, eine Erklärung, gegen welche ich mich schon oben S. 151 Anm. 74 ausgesprochen habe; für die attalische Figurenreihe nimmt Brunn in der Archaeol. Ztg. 1869. S. 17 ff. die Figur in Anspruch und Curtius das. S. 19 erklärt sich, was die echten Stücke, den Kopf ausgenommen, anlangt, zustimmend.

22) [S. 178.] Abgeb. im Mus. Borbon. Vol. IV. tav. 21. Clarac pl. 810. B. 2028. b.

23) [S. 183.] Der Kopf ist antik, aber, sehr wahrscheinlich wenigstens, nicht zugehörig, modern sind: der linke Schenkel und Fuß großentheils, der linke Arm, der obere Theil des Rumpfes; alt dagegen ist nach Curtius der Unterleib mit einem Theile des umgeschlagenen Gewandes. S. Arch. Ztg. N. F I. S. 43, nach Schlie Arch. Ztg. N. F. II. S. 18 dagegen wäre das Gewand ganz modern.

24) [S. 184.] Vgl. die Erklärung des Sarkophags Amendola (Mon. dell' Inst. I. tav. 30) von Blakie, Ann. III. p. 287 ff.

25) [S. 185.] Vgl. die Ficoronische Cista des Collegio Romano von E. Braun Taf. 4.

26) [S. 185.] S. Gerhard u. Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 17. Nr. 40, Finati, Il regal Museo Borbon. descritto, 2. ed. p. 185 sq. Nr. 51.

27) [S. 185.] Brunn, Arch. Ztg. N. F. II. S. 18 nimmt an, der Kopf habe einer anderen Figur dieser Gruppen angehört und sei mit einem verkehrten Torso verbunden worden. Es ist das wohl möglich, allein die Consequenz dieser Annahme ist noch keineswegs an sich klar und der Kopf bleibt einstweilen auch so unerklärt.

28) [S. 185.] Grade entgegengesetzt nimmt Bötticher, Untersuchungen auf der Akropolis S. 68 eine hohe Aufstellung der attalischen Gruppen an, „um die unter Lebensgröße gehaltenen Bildwerke von unten in ihrer vollen Höhe sichtbar zu machen.“ Allein er schrieb dies ohne die Statuen zu kennen, die unmöglich hoch aufgestellt gewesen sein können, weil sie dann, zum Theil wenigstens, gar nicht sichtbar gewesen sein würden.

29) [S. 186.] S. Valentinelli, Catalogo dei Marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana di Venezia, Ven. 1863 p. 97 und die von ihm angeführten Aussprüche von Thiersch und Jäck.

30) [S. 192.] Die Richtigkeit der Ergänzung des rechten Armes am Ludovisischen Gallier ist mehrfach bezweifelt worden, so von E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 568, bedingter Weise auch von Friederichs, Bausteine S. 330. Braun fordert und Friederichs gesteht halbwegs zu, man müsse sich das Schwert wie einen Dolch gefaßt denken, wodurch der Ellenbogen tiefer zu liegen kommen und das Gesicht freier werden würde, auch werde so der Stoß kräftiger. Aber diese Gründe sind gänzlich unzulänglich. Denn nicht allein brauchen wir um die Kraft des Stoßes nicht zu sorgen und es ist, wie Friederichs bereits bemerkt hat, viel natürlicher, wenn der Gallier, „der offenbar so eben noch im Kampfe mit einem Feinde begriffen war, das Schwert in derselben Haltung wie vorm Feinde gebraucht, als wenn er darin gewechselt hätte“, sondern es kommen noch andere Umstände in Betracht. Fest steht zunächst der Ort des Stiches, aus dem schon Blut niederrinnt, und wenn nicht Theile der Klinge echt

sind, so steht doch ihre sehr steile Lage deswegen fest, weil sie an dem Haar des Kopfes anliegt und in demselben ganz unverkennbare Spuren hinterlassen hat; die Richtung der Klinge und ihre sehr steile Erhebung also lassen sich nicht anfechten, beide aber sprechen gegen ein Aufassen des Griffes mit umgekehrter Lage der Hand, welche ein weit flacheres Liegen der Klinge unbezweifelbar bedingt haben würde. Was aber den Grund anlangt, daß eine umgekehrte Lage der Hand und eine durch diese bedingte tiefere Lage des Ellenbogens den Anblick des Gesichtes freier gemacht haben würde, so mag der bei der jetzigen niedrigen Aufstellung der Gruppe gelten, bei einer hohen Aufstellung aber, wie sie z. B. auch Braun annimmt, würde grade das Gegentheil stattfinden und der Arm das Gesicht völlig bedecken; je höher unter diesen Umständen der Arm lag, desto freier wurde für den von unten Emporschauenden das Gesicht des Galliers, und der Künstler scheint eben deswegen recht geflissentlich den Arm so hoch gehoben und die Richtung der Klinge so steil gebildet zu haben.

31) [S. 195.] In einer auch in manchem anderen Betracht unerfreulichen (um nicht mehr zu sagen) Recension von Brunns Künstlergeschichte in Fleckeisens Jahrbüchern Bd. 49, S. 290, spricht E. Braun gegen die Richtigkeit der Bildung der als vom Athem gehoben dargestellten Brust des Sterbenden Bedenken aus, die, abgeleitet von der Tiefe der in die Lunge eingedrungenen Wunde, medicinisch und physiologisch sehr gelehrt klingen, dennoch aber, wie mir berühmte Physiologen und Mediciner unter meinen Freunden versichern, vollkommen irrig sind.

32) [S. 195.] Die Situation des Sterbenden kann nicht schöner, und, einige Einzelheiten ausgenommen, richtiger geschildert werden, als sie Lord Byron im Childe Harold canto 4, stanza 140 beschreibt in den Worten:

I see before me the gladiator lie;
He leans upon his hand, his manly brow
Consents to death, but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low,
And through his side the last drops, ebbing slow (?)
From the red gash, fall heavy one by one, (?)
Like the first of a thundershower; and now
The arena swims around him, he is gone
Ere ceased the inhuman shout which haild the wretch who won.

33) [S. 202.] In dem berühmten „Schleifer" der Gallerie der Uffizien in Florenz (Galeria di Firenze I. tav. 37, Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 154, a.), den z. B. Bursian, Allg. Encyclopädie Sect. I. Bd. 82. S. 482 gradezu als ein Werk der pergamenischen Schule bezeichnet, als welches er sich freilich nicht erweisen läßt.

34) [S. 203.] So erklärt, allerdings ohne Angabe von Gründen, Urlichs, Chrestom. Plin. p. 313.

35) [S. 204.] Über das von Plinius angegebene technische Verfahren des Aristonidas macht Müller im Handb. §. 306, 3 die Bemerkung: „merkwürdig sind Silanions Iokaste durch Silber- und Aristonidas' schamrother Athamas durch Eisenbeimischung, da doch Eisen sich sonst mit Kupfer nicht mischen läßt". Um über diese technisch-metallurgische Frage in's Klare zu kommen, legte ich dieselbe meinem Collegen, dem Chemiker Prof. Knop vor, von dem ich folgende Auskunft erhielt: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, und solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legirt sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, daß die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen läßt sich mit Kupfer legiren; Mischungen, die gleiche Gewichtsmengen Kupfer und Eisen enthalten, hat man hergestellt, aber nur in kleinen Mengen. Diese Legirungen sind nur schwer zu erhalten. Überdies dürfte der Rost von den letzteren grün, nicht gelb ausfallen, worüber allerdings Erfahrungen nicht vorliegen."

36) [S. 204.] Die sehr umfangreiche Litteratur über den Laokoon ist am vollständigsten und genauesten verzeichnet in den Verhandlungen der 16. Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12. Neueres ist nachgetragen in der Anmerkung zu Nr. 2031 meiner Schriftquellen.

37) [S. 205.] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 2036 meiner Schriftquellen.

38) [S. 205.] Ich sage: Kaiser Titus, weil wir ihn wesentlich als solchen kennen; für das Chronologische bemerke ich jedoch, daß man genauer von dem Feldherrn Titus (Titus imperator), dem nachmaligen Kaiser reden müßte, denn als Plinius die betreffende Stelle schrieb, hatte Titus den Thron noch nicht bestiegen, was erst einige Jahre später, bekanntlich im Jahre 79 n. Chr., geschah, kaum zwei Monate vor dem Tode des Plinius bei dem Ausbruch des Vesuv am 24. August. Da aber über die Person dessen, in dessen Palaste oder Hause die Laokoongruppe stand, kein Zweifel sein kann, so glaubte ich im Text die uns geläufige Bezeichnung des Titus als Kaiser gebrauchen zu dürfen.

39) [S. 206.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 322, Note 32.

40) [S. 206.] Zu den schon in Welckers Katalog des bonner Gypsmuseums S. 14 und in Feuerbachs Geschichte der griech. Plastik II. S. 190 aufgezählten Fragmenten von Wiederholungen der Laokoongruppe, nämlich: 1.) Bruchstücke von den Beinen des Vaters und von den Schlangen, die Pirro Ligorio erwähnt, 2.) dergleichen von den Armen und Beinen, von denen Flaminio Vacca redet, 3.) früher Farnesischer jetzt in Neapel befindlicher Torso (Brust, Kopf und rechter Arm des Vaters), erwähnt schon bei Winckelmann, Gesch. d. Kunst X. 1, 17 und später mehrfach, zum Theil unter einer andern Benennung (Kapaneus), jetzt abgeb. in der Archaeol. Ztg. v. 1863. Taf. 178. Nr. 3. 4.) ein Kopf im Besitze des Herzogs von Litta zu Lainata bei Mailand, 5.) ein dergleichen im Besitze des Herzogs von Ahremberg in Brüssel, durch Abgüsse verbreitet, zu diesen Fragmenten kommt 6.) ein Kopf, welcher aus der Campana'schen Sammlung in das kais. russ. Museum in St. Petersburg gelangt ist, abgeb. in der Archaeol. Ztg. a. a. O. Nr. 2. Vgl. das. S. 96 ff. Außerdem kommt die ganze Gruppe noch zwei Mal in kleinen Bronzen (einer etwa 8 Zoll und einer etwa 1 Fuß hohen) in Cassel und zwei Mal in Reliefen vor, a.) in Madrid, in Hübners Katalog Nr. 142, vgl. Arch, Ztg. a. a. O. S. 94 f. und b.) im Besitze des Malers Wittmer in Rom, abgeb. in der Archaeol. Ztg. a. a. O. Nr. 1. Das madrider Relief, das Hübner als modern betrachtete, soll sich bei näherer Prüfung als antik, aber jedenfalls spät erweisen, und Gleiches würde besten Falls von dem Wittmer'schen Relief gelten, gegen dessen antiken Ursprung aber sehr erhebliche Zweifel vorhanden sind. Von den casseler Bronzen ist die kleinere ein sehr schlechtes, sicher modernes Machwerk, aber auch die größere und bessere kann trotz ihrer vortrefflichen Patina schwerlich für antik gelten, vgl. Archaeol. Ztg. 1868. S. 60.

41) [S. 206.] Das gilt ganz besonders von dem Ahremberg'schen Kopfe (Anm. 40. Nr. 5), vgl. auch Friederichs, Bausteine Nr. 717; besonders verdächtig macht ihn außer dem Umstande, daß in ihm der Ausdruck des vaticanischen Laokoon überboten, ja übertrieben ist, die scheinbare Kleinigkeit, daß man in seinem geöffneten Munde die unteren Zähne sieht, was kaum bei irgend einer verbürgten Antike der Fall sein dürfte. Ferner hat er eingehauene Augensterne, die hier, wo kein Vorbild von Bronze vorliegt (vgl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1865. S. 47 ff., besonders 52) doch wohl beweisen würden, daß der Kopf aus hadrianischer oder nachhadrianischer Zeit stamme, die aber im Zusammenhange mit anderen Umständen, und da der Kopf für so späte antike Entstehungszeit fast zu gut ist, ein neues Verdachtsmoment gegen die antike Echtheit abgeben. Auch der Campana-petersburger Kopf Nr. 6 ist nicht frei von Verdacht, s. Arch. Ztg. a. a. O. und neben diesen beiden verdient als ein bekanntermaßen modernes Werk die Copie des Laokoonkopfes von Bernini im Palaste Spada alla Regola in Rom nicht vergessen zu werden.

42) [S. 206.] O. Jahn in s. populären Aufsätzen Aus der Alterthumswissenschaft S. 187 scheint an der Originalität des Laokoon zu zweifeln, giebt indessen keine näheren Gründe des Zweifels an.

43) [S. 207.] Die Stelle, welche im Texte den in den palatinischen Kaiserpalästen aufgestellten Kunstwerken angewiesen ist, beruht auf der von Urlichs, Chrest. Plin. p. 387 mit augenscheinlichem Rechte vorgenommenen Umstellungen der §§. 37 und 38 des plinianischen Textes, durch welche zugleich eine der Schwierigkeiten aus der Laokoonfrage hinweggeräumt wird.

44) [S. 208.] Die Erklärung der Worte de consilii sententia von dem Beschlusse oder Befehl des Geheimraths oder Staatsraths des römischen Kaisers ging von Lachmann aus, der sie in der Archaeol. Zeitung von 1845 S. 192 aufstellte. Später auf die inneren Schwierigkei-

ten dieser Erklärung aufmerksam geworden, hat der große Kritiker in derselben Zeitschrift von 1848, S. 237 diese zu umgehen gesucht, indem er dem Worte consilium eine speciellere Bedeutung beilegte und dasselbe anstatt vom Staatsrathe von „einer archaeologischen Verschönerungscommission" erklärt. Bei dieser neuen Erklärung bleiben aber nicht allein die sachlichen Bedenken genau dieselben, wie bei der älteren, sondern es kommen auch noch neue, theils sprachliche, theils sachliche hinzu, erstens nämlich, daß consilium ohne allen weiteren Beisatz niemals eine eigene, nicht ständige, sondern zu bestimmten Zwecke ernannte Commission bedeuten kann, und zweitens, daß das Vorhandengewesensein einer solchen Commission in keiner Weise bezeugt oder auch nur wahrscheinlich ist. Vergl. besonders Welcker Alte Denkmäler 1, S. 336.

45) [S. 208.] Die Belege für die officielle und formelhafte Bedeutung der Worte de consilii sententia sind neuerdings gesammelt von Stephani im Bulletin de la classe historico-philologique de l'Académie impériale de St. Pétersbourg 1849, VI. p. 8 ff.

46) [S. 208.] Siehe die Anmerkung su Nr. 2031 meiner Schriftquellen.

47) [S. 208.] Die einzigen bildlichen Darstellungen des Laokoonmythus außer den in der 40. Anmerkung verzeichneten sind: 1) ein Gemälde im vaticanischen Codex des Vergil, 2 u. 3) zwei Contorniaten mit dem Kopfe des Nero und dem des Vespasian auf dem Avers, der erstere von sehr zweifelhafter Echtheit. Alle drei Darstellungen, welche abgebildet sind in den Verhandlungen der 16. Philologenversammlung (Note 36), S. 168, bieten trotz allen Abweichungen die augenscheinlichsten Reminiscenzen der Gruppe, und Niemand kann auch nur eine derselben für älter als die Gruppe erklären, selbst diejenigen nicht, welche die Gruppe in Rom entstanden denken. Daß die Kaiserköpfe auf den Contorniaten keinen Schluß auf die Zeit der Prägung zulassen, ist ja eine allgemein bekannte Thatsache, vgl. auch Eckhel, Doctrina Numm. vett. 8. p. 310 sqq.

48) [S. 209.] Daß eine Bestellung der Laokoongruppe von Seiten des Geheimraths ohne eine bestimmte äußere Veranlassung undenkbar sei, ist wenigstens von Einem im gegnerischen Heerlager empfunden worden, von Haakh, der in den bereits (Anm. 36) angeführten Verhandll. der 16. Philologenversammlung S. 166 f. eine solche bestimmte, politische Veranlassung nachzuweisen sucht. Jedoch ist dieser Versuch in einem solchen Grade unglücklich ausgefallen, daß es nicht die Mühe lohnt, denselben hier mitzutheilen oder näher zu charakterisiren.

49) [S. 210.] Diese Erklärung stellt unter Anderen ohne nähere Erörterungen O. Jahn in seinen populärenAufsätzen Aus der Alterthumswissenschaft S. 169 auf. Ist es aber, von Anderem abgesehn, denkbar, daß Plinius die Bule von Rhodos ohne alle nähere Bezeichnung als consilium angeführt habe, und zwar mochte er die Notiz sonstwoher oder aus der Inschrift entnehmen?

50) [S. 210.] Möglicherweise beruht Plinius' Ausdruck de consilii sententia fecerunt auf einer nicht ganz geschickten Übersetzung der ihm überlieferten Künstlerinschrift selbst.

51) [S. 211.] Die nächstliegende Analogie bietet wohl Plin. N. H. XXXIV. 55 von Polyklets Astragalizonten: qui sunt in Titi imperatoris atrio; vgl. ferner das. 60 von Pythagoras' Statuen: cuius signa ad aedem Fortunae huiusce diei ... sunt; 69 von Praxiteles: et signa quae ante Felicitatis aedem fuere; 73 von Baton: Apollinem et Simonem (fecit) qui sunt Romae in Concordiae templo; 89 von Tisikrates: idem fecit Martem et Mercurium qui sunt in Concordiae templo Romae; 90 von Sthennis: Cererem, Jovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo; XXXV. 59 von Polygnot: huius est tabula in porticu Pompei; 66: Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus; 69 von Parrhasios: idem pinxit et Thesea, quae Romae in Capitolio fuit; 74 von Timanthes: pinxit et heroa .... quod opus nunc Romae in templo Pacis; 102 von Protogenes: palmam habet tabularum eius Jalysus qui est Romae dicatus in templo Pacis; 114 von Antiphilos: Hesionam pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva qui sunt in schola in Octaviae porticibus und so noch mehre Stellen, während es z. B. von Diogenes von Athen, der in römischer Zeit in Rom arbeitete XXXVI. 38 heißt: Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis und daselbst von einer Reihe von Künstlern, Krateros, Pythodoros u. s. w.: Palatinas domos Caesarum repleverunt probatissimis signis, von Pasiteles das. 40: Jovem fecit in Metelli aede.

52) [S. 213.] Für Sophokles' Tragödie Laokoon vergl. Welckers Griech. Tragödien I. S. 151 ff.

53) [S. 218.] Die Übereinstimmung der Gruppe mit Vergil in Bezug auf das: manibus tendit divellere nodos nahmen unter Anderen an: Visconti Oeuv. div. IV, 141, und Welcker, Alte Denkmäler I, S. 332, und ich bin diesen Männern früher gefolgt in meinen Kunstarchaeol. Vorll. S. 152.

54) [S. 218.] Hettner, Vorschule u. s. w. S. 278.

55) [S. 219.] Vergl. C. Prien: Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule, Lübeck 1856, S. 9 u. 10 und Friederichs, Bausteine S. 429, der mit Recht hervorhebt, daß das im Vatican liegende Ergänzungsproject von Michel Angelo den Arm viel stärker gekrümmt zeigt, als die angesetzte Restauration, während das Fragment in Neapel (s. Anm. 40. Nr. 3) den Arm in einer Lage zeigt, welche bedingt, daß er oder die Hand das Hinterhaupt berührt habe.

56) [S. 220.] Noch ungleich deutlicher und in der That ganz unbezweifelbar ist ein Schreien in dem Ahremberg'schen und in dem Berninischen Laokoonkopfe im Palaste Spada (Anm. 40. Nr. 5 u. Anm. 41. a. E.); da aber die Künstler dieser beiden Köpfe nach dem vaticanischen Laokoon gearbeitet haben, so geht aus dem was sie gaben deutlich hervor, was wenigstens sie in dem vaticanischen Laokoon erkannten.

57) [S. 221.] Ob dabei der Augenblick des Ausstoßens etwa des Jammerrufs Ὤπολλον Ὤπολλον oder eines anderen, welchen man aus Kassandras Weherufen in Aeschylos' Agamemnon oder aus Sophokles' Philoktet aussuchen möge, oder ob der Augenblick des schluchzenden Einziehns des Athems gemeint sei, wie der Physiolog Henke in seiner Schrift: die Gruppe des Laokoon u. s. w., Leipz. 1862 will, darauf kommt in der That wenig an, nur gegen ein Herabsetzen auf das Seufzen gilt die Erklärung im Text.

58) [S. 223.] Bekanntlich war es Goethes Ansicht, die Gruppe des Laokoon lasse sich als ein außermythisches Kunstwerk, als die Darstellung einer Scene des wirklichen Lebens auffassen.

59) [S. 227.] Wohl zu beachten ist es, daß Phidias an dem Thron seines olympischen Zeus allerdings die Niederlage der Niobiden, nicht aber Niobe selbst darstellte, vergl. Band I, S. 231.

60) [S. 234.] Wenn Friederichs, Bausteine S. 431 schreibt, „übersetzt man diese Worte (de consilii sententia fecerunt) „nach der Entscheidung ihrer Überlegung“, so würde der Zusatz etwas ganz Selbstverständliches ausdrücken, was eben darum Niemand einfallen würde hinzuzufügen“, so hat er das im Text Entwickelte wohl kaum recht erwogen, denn es sind auch mannigfach andere Verhältnisse unter den drei zusammen arbeitenden Künstlern möglich, als dasjenige gemeinsamer Berathung und wesentlich gleichen Antheils an der Herstellung der Composition. Und grade die volle Gemeinsamkeit der drei Künstler mochte die Künstlerinschrift ausdrücken und eben darauf kann Plinius Ausdruck zurückgehn: quorum nec unus occupat gloriam.

61) [S. 235.] Vergl. K. F. Hermann: Über die Studien der griechischen Künstler S. 34.

62) [S. 237.] Feuerbach, der vaticanische Apollo, S. 339.

63) [S. 237.] Geschichte der griechischen Plastik II, S. 187.

64) [S. 237.] Häckermann, über die Laokoongruppe, Greifsw. 1856. S. 31.

65) [S. 239.] Wenn Friederichs, Bausteine S. 432 diese Verwandtschaft des Laokoon und des Farnesischen Stiers bestreitet, so wird auf dasselbe weiterhin zurückzukommen sein, wenn er aber die Gegensätze in diesen Werken folgendermaßen aufzählt: beim Stier reiches Beiwerk, welches der Gruppe einen malerischen Charakter verleiht, beim Laokoon die größte Sparsamkeit und Beschränkung auf das Nothwendige; während dort die Composition wegen der locker hinzugefügten Antiope nicht völlig befriedigt, greift hier Alles streng und nothwendig in einander; während der Stier als ein Werk einer kühneren aber auch wilderen und regelloseren Phantasie betrachtet werden muß, ist der Laokoon ein Werk der tiefsten Weisheit, der durchdringendsten Berechnung; so kann man solche Sätze, abgesehn davon, ob sie alle richtig sind, doch nur mit Erstaunen als Begründung der Behauptung lesen: der Laokoon stehe dem Geiste der griechischen Kunst viel ferner als der Stier, da man aus diesen Sätzen

eher schließen möchte, der Autor plaidire für eine Entstehung des Laokoon vor dem Stier. Er fügt freilich noch Anderes hinzu: im Stier sei der Augenblick vor der Katastrophe, im Laokoon diese selbst gegeben, dort werde ein psychologisches Interesse an der Angst und andererseits an der Unerbittlichkeit der Betheiligten erregt, hier dagegen sei das körperliche Leiden, das sinnlich Gräßliche mit aller Herbheit als gegenwärtig hingestellt und es gebe kein griechisches Kunstwerk, das auch nur annähernd eine ähnliche Tendenz verriethe, daher mit Recht bemerkt sei, der Laokoon entspreche dem Geschmack eines Volkes, das an wilden Thiergefechten seine Freude hatte. Von den hier hervorgehobenen Unterschieden sind einige richtig angegeben, welche aus der Verschiedenheit des Gegenstandes fließen, den Geist der Werke dagegen kaum berühren; was aber das sinnlich Gräßliche anlangt, das so absolut ungriechisch sein soll, daß es wesentlich die römische Entstehung des Laokoon beweise, so dürfte an das zu erinnern sein, was Brunn gegen Friederichs in dem Streite über die philostratischen Bilder in Betreff der Darstellung des Gräßlichen gesagt hat, s. Brunn, die philostrat. Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt, Lpz. 1861. S. 217 ff. Auch vergleiche man was Friederichs selbst Bausteine S. 383 f. über eine Gruppe der Schindung des Marsyas sagt, welche er als „schwerlich früher entstanden, als in der Periode nach Alexander“ bezeichnet.

66) [S. 240.] Ganz so gewiß, wie sie aus folgenden Worten von Urlichs in Fleckeisens Jahrbb. LXIX. S. 384 erscheint: „von Pergamos aus wanderte die Kunst mit den Königen nach Tralles, wo sie mit der rhodischen in viel engere Berührung trat. Die verschiedenen Meister aus dieser Stadt, Tauriskos, Aphrodisios, Periklymenos schließen sich an den Palast des Attalos (Plin. XXXV. 172, Vitruv. II. 8. 9) d. h. Attalos II. u. s. w. an“ ganz so gewiß ist die Sache wohl nicht, am wenigsten steht in den von Urlichs angezogenen Quellen Etwas davon, daß die von ihm genannten Künstler für Attalos' Palast gearbeitet haben. Die Bedeutung des von Urlichs angenommenen historischen Verhältnisses wird aber dadurch besonders groß, daß in demselben bestimmte chronologische Daten gegeben sind.

67) [S. 241.] Daß Plinius' Worte XXXVI. 34 parentum hi certamen de se fecerunt, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum so und nicht anders zu erklären seien, darf als feststehend betrachtet werden, vgl. K. F. Hermann, Studien der griech. Künstler S. 47. Anm. 34, Jahn, Archaeol. Ztg. v. 1853. S. 87. Anm. 63, Urlichs, Chrestom. Plin. p. 386.

68) [S. 241.] Die Restaurationen am Farnesischen Stier sind genau verzeichnet bei Welcker, Alte Denkmäler I. S. 365 f., vgl. auch Friederichs, Bausteine S. 318 u. S. 321.

69) [S. 241.] In der Archaeol. Zeitung von 1853. XI. Nr. 56.

70) [S. 243.] Vergl. hierüber den in der vorigen Note angeführten Aufsatz O. Jahns.

71) [S. 251.] Vgl. meine Schriftquellen Nr. 2045—2077.

72) [S. 251.] Vgl. die Anm. zu Nr. 2045 meiner Schriftquellen.

73) [S. 251.] Vgl. Welcker Griech. Götterlehre II. S. 210.

74) [S. 251.] S. meine Schriftquellen Nr. 2074 mit der Anmerkung.

75) [S. 251.] S. über die sicilischen Kunstwerke m. Schriftquellen Nr. 2075—2077.

76) [S. 253.] Apollon Boëdromios, Bronze-Statue im Besitze Sr. Erlaucht des Grafen Sergei Stroganoff, erläutert von L. Stephani. Petersb. 1860.

77) [S. 253.] Der bei der ersten Betrachtung auffallendste Unterschied ist das Fehlen des breiten über den linken Arm des vaticanischen Apollon hangenden Theiles der Chlamys bei dem Stroganoff'schen Apollon; mit allergrößter Wahrscheinlichkeit aber nimmt Brunn in seinem Vortrag über den vaticanischen Apollon in der Würzburger Philologenversammlung (s. Bericht über die Verhandlungen der Vers. deutscher Phil. u. s. w. in W. Leipzig 1869) an, daß diese Verschiedenheit keine ursprüngliche sei, sondern lediglich auf dem Verlust eines Stückes der Chlamys bei der in mehren einzelnen Stücken gegossenen Erzstatue beruhe. Ja man darf behaupten, daß eine Chlamys wie diejenige, welche jetzt der Apollon Stroganoff zeigt, ihrer Form nach unmöglich sei.

78) [S. 253.] Wieseler, welcher durch einen Gedanken des Herzogs von Luynes angeregt in seiner Schrift: Der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere, Götting. 1861 in dem Attribute der linken Hand des Stroganoff'schen Apollon das abgezogene Fell des geschundenen Marsyas erkennen wollte, hat diese Erklärung selbst zurückgezogen in einem 1864 im

XXI. Bande des Philologus veröffentlichen Epilog über den Apollon Stroganoff und den Apollon vom Belvedere.

79) [S. 254.] Das Compositionsmotiv beider Statuen kehrt noch einige Male wieder, ohne daß jedoch das Attribut erhalten wäre; dies ist der Fall bei einer kleinen Bronze im Besitze des Hrn. v. Pulszky in Pest, welche von mir in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1867. Taf. 7 (vgl. S. 148 ff.) veröffentlicht ist und welche wenigstens die erkennbaren Reste einer Aegis zeigt, im Übrigen aber in der Composition der Stroganoff'schen und der vaticanischen Statue mehrfach abweicht. Über die andern Wiederholungen s. den genannten Aufsatz S. 138.

80) [S. 254.] An Stephani, welcher die bezügliche Stelle im Bulletin de l'Acad. de St. Pétersb. 1861. T. IV. Nr. 1 veröffentlichte; s. auch Mercklin in der Baltischen Monatsschrift 1861. S. 19.

81) [S. 256.] Publicirt in Photographie in den Mon. dell' Inst. v. 1867. Taf. 39. 40 mit Text von Kekulé Ann. XXXIX. p. 124 ff., in einer Lithographie von zweifelhaftem Werthe hat ihn Jahn auf Taf. 5 seiner Populären Aufsätze neben dem Kopfe des vaticanischen Apollon abbilden lassen.

82) [S. 256.] So steht Kekulé a. a. O. nach einer unzweifelhaft feinen analytischen Vergleichung beider Köpfe nicht an, dem baseler (Steinhäuser'schen) den unbedingten Vorzug einzuräumen, und Jahn geht in seinen Popul. Aufss. S. 272 so weit, zu behaupten, der baseler Kopf stehe zu dem des vaticanischen Apollon „in einem ähnlichen Verhältniß, wie etwa der der melischen Aphrodite zur capuanischen.“ Andererseits hat Brunn in seinem in der 77. Anmerkung genannten Vortrage S. 5 ff. des Einzelabdrucks dem Kopfe des vaticanischen Apollon eben so unbedingt den Preis zugesprochen.

83) [S. 256.] Die Gründe für diese seit langer Zeit von den Meisten getheilten Ansicht sind am ausführlichsten und feinsten von Brunn in seinem in Anm. 77 genannten Vortrag entwickelt. Friederichs, welcher, Bausteine S. 387 nicht abgeneigt scheint, den baseler Kopf für das Original zu halten, meint, wenn das auch nicht der Fall sei, würde man doch kein Bronzeoriginal annehmen dürfen. Aber wenn er für seine Ansicht weiter Nichts anführt, als daß grade an dem vaticanischen Apollon Goethe die Schönheit und Wirkung des Marmors empfunden habe, und daß das Glänzende und Prächtige der Figur zum großen Theile seine Wirkung verlieren würde, wenn dieselbe in Erz ausgeführt wäre, so besagt dies offenbar sehr wenig.

84) [S. 257.] Vergl. auch Wieseler im Philol. XXI. S. 252 f. mit den zugehörigen Anmerkungen.

85) [S. 258.] Hier zu unterscheiden, wie Wieseler (a. a. O.) will, welcher den Stroganoff'schen Apollon auf das Original der Perserniederlage, den vaticanischen auf dasjenige nach der Galliernniederlage zurückführen möchte, ist sehr mißlich; vgl. auch Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867. S. 147.

86) [S. 258.] Gezwungen, mich im Folgenden kurz zu fassen, muß ich auf meinne in der vorigen Note angeführten Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867. S. 121 ff. verweisen und diejenigen, welche sich ein Urteil über die hier vorzutragende These bilden wollen, dringend bitten, meine dort gegebene nähere Begründung zu prüfen, während ich die jenem Aufsatz beigegebene mißlungene Tafel durch die bessere Zeichnung der Fig. 103 ersetzt zu sehn wünschte.

87) [S. 260.] Gegenüber denen, welche, wie u. A. Brunn in seinem in Anm. 77 angeführten Vortrage, Friederichs, Bausteine S. 387 den Apollon als activ schreitend auffassen, glaube ich mich auf die vortreffliche und feine Analyse der Bewegung der Statue bei Stephani, Apollon Boëdromios S. 21 ff., besonders S. 23 berufen zu dürfen.

88) [S. 261.] Der Kopf der Athena müßte etwas weiter nach ihrer linken Schulter gewendet sein, s. Ann. d. Inst. 1864. p. 235.

89) [S. 262.] Vgl. A. Michaelis in den Ann. d. Inst. XXX. (1858) p. 320 ff. und über das berliner Exemplar Friederichs, Bausteine S. 383 f.

90) [S. 262.] Abgeb. u. A. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 154. a.; vergl. Friederichs a. a. O. S. 384 mit der Anmerkung.

91) [S. 262.] Abgeb. u. A. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 149. Vgl. für neuere Litteratur Friederichs, Bausteine S. 404 f.

92) [S. 263.] Vgl. Welcker, Alte Denkmäler I. S. 374.

93) [S. 263.] Vgl. meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861. S. 251 ff., für die kunstgeschichtliche Datirung besonders S. 286 ff. und s. d. Abbildung das. Taf. V. A.

SECHSTES BUCH.

DIE ZEIT DER ZWEITEN NACHBLÜTHE DER GRIECHISCHEN KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.

Von um Ol. 156 (A. U. C. 600.) bis zur Zeit Hadrians (um 150 n. Chr. Geb.)

EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, daß die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten, die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes und die delphische Gruppe des Apollon mit Artemis und Athena, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine Abweichung der Kunst von ihren höchsten und reinsten Prinzipien bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluß der fortschreitenden Entwickelung. Denn während sie Früheres überbietend zum Theil wenigstens ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführten, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden, jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, daß diese hervorragenden Leistungen und Schöpfungen vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der großen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, daß einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellten; allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engeren oder weiteren Sinne anschlossen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, daß die Anstöße, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der Monumente selbst, nicht allein der großen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweist, daß in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexanders fast das ganze Griechenland an der Entwickelung seiner plastischen Kunst selbstthätig theilnahm. Im Gegensatze hierzu zeigte sich, daß

18*

in der Periode des Hellenismus kein Ort, außer Pergamos und Rhodos, ein selbständiges Kunstleben der Art aufzuweisen hat, daß von ihm eine neue Entwickelung hätte ausgehn können; daß selbst die glänzenden Monarchieen der Diadochen Alexanders nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und daß, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im größten Maße glauben, diese Kunstübung höchstens auf einigen Punkten und ausnahmsweise im Stande oder geneigt war, den wirklichen Fortschritten der Entwicklung in der pergamenischen und rhodischen Kunst folgend die neuen Errungenschaften dieser Schulen zu verallgemeinern, im Übrigen aber sich genügen ließ, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Es wurde in der Einleitung zum fünften Buche behauptet und in den Capiteln dieses Buches nachgewiesen, daß Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört, auf die organische Fortentwickelung der Kunst bezogen, im Großen und Ganzen zu Recht bestehe; hier ist hinzuzufügen, daß zu einer neuen wenn auch nur relativen Erhebung der Kunst ein neuer und zwar ein von außen kommender Anstoß nöthig war. Denn wenn wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der jetzt die Rede ist, vergegenwärtigen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, daß dieser neue Anstoß zur Erhebung der Kunst in der That nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Litteratur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwickelung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so mußte dieser von einer andern Seite kommen, und er kam von außen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich dort einbürgerte.

Bevor in einer Skizze nachgewiesen wird, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses äußerlichen Anstoßes für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, soll nicht vergessen werden zu bemerken, daß Plinius, obwohl er den inneren Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoß von Rom aus empfing. Es zeigt sich nämlich und ist besonders von Brunn (Künstlergeschichte I. S. 538 f.) mit Recht hervorgehoben werden, daß die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniß zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt, wenigstens zum Theil im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, den Hermodoros, berief. Mit Wahrscheinlichkeit vermuthet Brunn, daß Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre der 156. Olympiade (154 v. u. Z.) entspricht,

als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwiegenden Einfluß gewann, und daß die Künstler, welche Plinius aus der mit Ol. 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluß vornehmlich geltend machten. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, muß man sich zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band 1, S. 67), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der unmittelbaren und mittelbaren Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltepunkte [1]) von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmählich wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniß zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, daß das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in größerem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung) beginnt, daß der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (also um 150 v. u. Z.) fällt, und endlich, daß sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherrn, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wenngleich nur in einer gedrängten Übersicht, vergegenwärtigen müssen [2]).

Den Reigen derjenigen Feldherrn, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in größerer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre 542 Roms (212 v. u. Z.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm, dieselben in seinem Triumphzuge aufführte und mit ihnen besonders den von ihm geweihten

Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und Tapferkeit) am capenischen Thore schmückte, während man auch an anderen Stellen der Stadt Kunstwerke aus dieser Beute fand. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke Nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschätze blieb, läßt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, daß dem Collegium der Pontifices das Recht ertheilt wurde, nach Willkür mit den Denkmälern dieser wie der anderen campanischen Städte zu schalten. Genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 544 Roms (210 v. u. Z.) machte; denn wir erfahren nicht nur, daß diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, daß der in Tarent aufgestellte Koloß des Herakles von Lysippos (oben S. 92 f.) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quinctius Flamininus wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalae im Jahre 557 Roms (197 v. u. Z.) geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch früheren Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein vollständiges Verzeichniß der von Flamininus in seinem Triumphe aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende besitzen wir leider keine Angaben, aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Maßstab, wenn wir erfahren, daß Flamininus' Triumpheinzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, während der zweite außer für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefen und andere Kunstwerke geringeren Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Aetoler im Jahre 565 Roms (189 v. u. Z.) feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der früheren Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen, aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Beziehung auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, daß ihrer nicht weniger als 285 eherne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules weihte, deren Meister wir aber nicht kennen; daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden verdient, daß Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. In dasselbe Jahr fiel der Triumph des L. Cornelius Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia, der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längeren Pause folgte sodann im Jahre 586 Roms (168 v. u. Z.) der Triumph des Paullus Aemilius

nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich, eine Athene des Phidias, welche Paullus Aemilius neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band I, S. 228), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, daß auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Der wieder nach einer etwas längeren Pause im Jahre 606 Roms (148 v. u. Z.) folgende Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos verdient besonders deshalb erwähnt zu werden, weil wir wissen, daß durch ihn die große Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 95) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Zwei Jahre später, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 608 Roms (146 v. u. Z. Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfuhren, ist zu bekannt als daß hier von derselben erzählt werden müßte, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere sei deshalb nur bemerkt, daß nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht gewesen zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, daß schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band I, S. 75 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, daß durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Maßstab für den Reichthum der Beute des Mummius.

Nachdem die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt ist, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem uns die mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute gezeigt haben, daß schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke etliche Tausende betragen haben muß, eine hinreichende Menge um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung zu geben, wird die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandelt werden dürfen, als bisher, so daß nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorgehoben werden und auf die Zeitpunkte sei es besonders massenhafter, sei es besonders hervorragender und maßgebender Erwerbungen hingewiesen wird. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, daß einerseits, während die Römer in der früheren Zeit ihrer griechischen Kunstplünderung sich gescheut hatten, Heiligthümer zu verletzen und geweihete Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und bewegbar erschien, und daß andererseits, während in der

früheren Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken ausschließlich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherren zufielen und von diesen zum öffentlichen Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniß auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hierfür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschätze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniß als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitze rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei aber und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder den Beginn einer wirklichen Kennerschaft in Rom kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in der jetzt zu schildernden Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthums des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms im Jahre 621 Roms Ol. 161. 3. (133 v. u. Z.), durch welche außer mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben. Ein späterer Erwerb dieser Schätze ist freilich ebensowohl möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschätze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege im Jahre 668 Roms (86 v. u. Z.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugniß bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniß des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den gemeinen Mann kam, so daß seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 686 Roms (68 v. u. Z.) im Triumphe aufführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 67) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis (Bd. I. S. 193) aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 693 Roms (61 v. u. Z.) besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold

und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron (Bd. I. S. 186) nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch welche und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der älteren Zeit interessiren könnten; ohne daß deshalb auf diese Aufstellungsorte eingegangen und die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen läßt, vollständig mitgetheilt wird, möge es eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes erwecken, wenn nur die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorgehoben werden. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzutheilende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blütheperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der früheren noch an solchen der späteren Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. I, S. 74) zu nennen, mit denen nach Plinius „alle Bauten" des Augustus, namentlich aber der Giebel des palatinischen Apollotempels geschmückt waren; ihnen zunächst verdient ein Athenebild des Endoios (Bd. I, S. 114) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athena Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. I, S. 115) reihen, und an diese eine Zeusstatue Myrons und vier eherne Stiere desselben Meisters (Bd. I, S. 186). Von Werken aus der ersten großen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. I, S. 233) nachweisen, doch möge nicht vergessen werden, daß andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteïschen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-praxitelische Zeit vertreten, denn außer der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die große Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein, während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharoedos unter dem Namen Apollo Palatinus weihte (oben S. 19), und Pollio Asinius in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 14) besaß, während der Areskoloß und die nackte Aphrodite (oben S. 15 f.) schon seit dem Jahre 136 v. u. Z. durch Brutus Gallaecus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Maenaden-Thyaden und Karyatiden (oben S. 28) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 78), sein Schüler Papylos (oben S. 79) durch seinen Zeus Xenios. Unter den Genossen des Skopas steht voran Leochares, dessen donnernder Zeus (oben S. 63) auf dem Capitol geweiht war, ihm folgt Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Unter Übergehung mancher anderen minder bekannten Künstler dieser Zeit sei nur noch Euphranor hervorgehoben, dessen Leto (oben S. 82) den Concordientempel schmückte, dann Sthennis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athena (oben S. 67) befand, Lysippos, dessen Apoxyomenos

(oben S. 106 Fig. 91) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und sein Schüler Eutychides, dessen Dionysos (oben S. 117) sich unter den Monumenten des Pollio Asinius befand. Unter diesen war dann endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des Farnesischen Stieres aufgestellt.

Während wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende absichtlich nur die Spitzen berührende Verzeichniß beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir dagegen über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, indem er ihnen die Köpfe abschlagen und durch sein eigenes Porträt ersetzen ließ, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wenngleich wir nur erfahren, daß der Abgesandte in der That eine große Menge plastischer Werke nach Rom abgehn ließ, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so läßt uns doch die Nachricht, daß sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, daß man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den großen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den großen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen ließ, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen ließ, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses" verwandte. Einen Maßstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Nachricht, daß er allein aus Delphi 500 eherne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen ließ.

Doch genug dieser Notizen über die in Rom aufgehäuften Kunstschätze, die selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt worden wären, wenn nicht einige Kenntniß der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die jetzt einzutreten ist. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.

Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten großen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschätze zunehmende, schon in verhältnißmäßig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhafte Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom beglaubigte Thatsache, daß sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das

Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhafte, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt worden sei, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlaßt habe; bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser Ansammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, daß Beides Hand in Hand ging, daß jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern daß sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlaß der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche dann wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlaßte, wie dies im Vorhergehenden bereits angedeutet worden ist. Wenngleich man also auch nicht geneigt sein mag, dem römischen Volk einen angeborenen, ursprünglichen Kunstsinn zuzusprechen, wobei man mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch treten würde, so wird man doch unbedenklich behaupten dürfen, daß in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der bloßen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Es ist dies besonders in einer vortrefflichen Arbeit C. F. Hermanns über dies Thema [3]), in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist, ausführlich dargethan. Auf diese Arbeit ist denn auch in Betreff mannigfaltigen und interessanten Details zu verweisen, während hier das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken nur in allgemeineren Zügen charakterisirt werden kann.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers braucht kaum die Rede zu sein, denn dieselbe darf als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache gelten; nur im Vorbeigehn mögen auch die zum Theil enormen Preise erwähnt werden, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, daß man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen; mit desto größerem Nachdruck aber muß auf die Werthschätzung der Kunstwerke hingewiesen werden. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiß nicht geringes Zeugniß, daß die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mußten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden und mit höchster Naturtreue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zwei Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Saepta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelnes anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, daß sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Caesars Mörder, eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so

ließ auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werthschätzung; denn wenn wir lesen, daß, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, daß dieser endlich nachgeben mußte, so ist dies ein von keinem Verdacht habsüchtiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, daß man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniß für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besaßen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, daß eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wenngleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniß und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, daß wir sie nicht alle aufführen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des großen Publicums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgiltig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern weidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerschaft so wenig ausschloß, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkennerschaft, welche sich allmählich ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich einerseits als technisches Verständniß, andererseits, und zwar in überwiegendem Maße, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes", wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als Idioten bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten, wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung

bei Dichtern und Prosaisten hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen z. B. eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Anführungen als allgemein bekannt entgegen. An die Kenntniß dieser Namen knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles Epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (et non inscriptis auctorem reddere signis).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwuchsen, von der größten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner richtete. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, daß der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinne wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen aber zeigt uns, daß in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschließlich Kunstwerke aus den beiden großen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der des Skopas, Praxiteles und Lysippos in Rom angesammelt waren, während die Periode des Phidias und Polyklet, schon weil die großen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnißmäßig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen, und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publikums hervortretenden, zum Theil, aber gewiß nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der früheren Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwickelung. Aber in noch ungleich höherem Maße als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniß, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich nur in sofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das höchste Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, daß sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, und so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken

der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, daß die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst und insbesondere wieder diejenigen der jüngeren Blüthezeit als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschloß. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so soll derselbe doch nicht ohne thatsächliche und historische Begründung bleiben; im Gegentheil wird die ganze folgende Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Derselbe mußte aber hier im voraus ausgesprochen werden, weil er den festen Halt und den Maßstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit löblich und bewunderungswerth ist, wie auch begreiflich macht, daß der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch allermeist die Frische der Originalität abging, ja daß ihr fast die Möglichkeit der Originalität, namentlich der Originalität der Erfindung entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, daß die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publikums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urteil und Auswahl genug besaßen, um die Kunst wenigstens äußerlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten", so folgt hieraus, daß dieses Publikum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publikum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Maßstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhangenden Kunstbedürfniß entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publikum erscheinen muß, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwickelungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwickelung bewußt gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfaßt, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der ersteren Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publikums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft

beginnt eine eigenthümlich römische Kunst sich zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich verändert wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im größten Maßstabe gezwungenen Kunst, und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch mißverstehn und unrichtig würdigen, daß wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür sollen im Schlußcapitel dieses Buches beigebracht werden, hier ist schließlich nur noch hervorzuheben, daß eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermochte, und zwar so, daß, wenngleich wir bei genauerer Kritik der Monumente allerdings im Stande sind, ein Werk der augusteïschen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrians zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums keine Nöthigung vorliegt, da die Übergänge von dem einen Abschnitte der Nachblüthe der griechischen Kunst in Rom in den andern durchaus allmählich sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluß der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrians hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein specifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade an bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antaeos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles [4])." Es ist schon in der Einleitung darauf hingewiesen, daß

mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt zu beziehn sei, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluß der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte, und daß der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen Kunstwerke war um diese Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quinctius Flamininus, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Paullus Aemilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (um 621—622 Roms, 133—132 v. u. Z.) auch der Marstempel des Brutus Gallaecus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen (vgl. SQ. Nr. 2207), daß von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade **Polykles** der Athener die Statue des Juppiter in dem metellischen Juppitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, daß dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an der genannten Juppiterstatue neben Polykles ein Künstler **Dionysios** thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner **Timarchides** als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, daß von ihm eine Statue des Apollo mit der Kithara in der Porticus des Metellus war; wir können mithin nicht zweifeln, daß auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte, zu der endlich noch mit Wahrscheinlichkeit der Rhodier Philiskos zu rechnen sein wird, der Verfertiger mehrer an demselben Orte aufgestellten Statuen. Obgleich wir demnach von den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten, im Übrigen völlig oder fast unbekannten Künstlern nur den einen Polykles, den Pausanias Schüler eines uns sonst unbekannten Künstlers Stadieus nennt, mit Sicherheit als in Rom für Metellus arbeitend nachweisen können, so sind wir doch im Stande aus anderen Quellen (s. SQ. Nr. 2208—2213) mit eben so gutem Rechte noch Dionysios, Timarchides und Philiskos dieser für Metellus beschäftigten Künstlergruppe beizurechnen, welche noch dadurch um zwei Glieder verstärkt wird, daß uns ein jüngerer **Timarchides** und ein Künstler **Timokles** als die, so viel wir wissen, ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden, deren uns bekannte Werke freilich in Griechenland standen, die aber möglicherweise ebenfalls mit ihrem Vater und ihrem Ohm, dem älteren Timarchides (denn dies Verwandtschaftsverhältniß ist wahrscheinlich) eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Gleiches von den andern Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, läßt sich aber freilich nicht beweisen; verzichten wir aber auch auf diese Annahme, so bleibt immerhin ein ansehnliches Künstlercontingent

aus verschiedenen Gegenden Griechenlands übrig, als dasjenige, welches zuerst die griechische Kunst selbständig nach Rom verpflanzte und den Reigen derjenigen Künstler eröffnete, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von einem Künstler Polykles berichtet Plinius, er habe eine berühmte Statue eines Hermaphroditen gebildet. Nun gab es zwei Künstler dieses Namens, nämlich außer dem hier in Rede stehenden noch einen älteren, wohl gleichfalls athenischen Meister, den Plinius in Ol. 102 datirt und dem er ein Porträt des Alkibiades beilegt. Zwischen diesen beiden Künstlern ist die erwähnte Hermaphroditenstatue streitig. Diejenigen, welche sie dem jüngeren Meister zusprechen [5]), machen nicht ohne Grund geltend, daß eine so üppige Bildung wie die der Hermaphroditen in der Zeit vor der vollen Entwickelung der jüngeren attischen (skopasisch-praxitelischen) Kunst auffallend und sogar unwahrscheinlich sei. Denn üppig ist in der That die künstlerische Darstellung der Hermaphroditen, welche, aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cultus der Aphrodite hervorgegangen und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellend, in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden sind, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen [6]). Auf keinen Fall kann diese Aufgabe der Kunst vor dem peloponnesischen Kriege zugeschrieben werden, und wenn man den berühmten Hermaphroditen des Plinius dem älteren Polykles zuschreibt, so wird dieser wohl auch als der erste Künstler gelten müssen, welcher sich an eine solche Bildung wagte. Bei dem jüngeren Polykles würde eine solche Annahme selbstverständlich wegfallen, und bei ihm würde es sich einfach um das handeln, was wörtlich in Plinius' Zeugniß steht, um eine berühmte Statue, in welcher füglich die ohne Zweifel besonders in der hellenistischen Periode raffinirt durchgebildete Hermaphroditengestaltung in einem vorzüglichen Exemplar gegeben wäre. Nach inneren Gründen würde man also zwischen den Ansprüchen der beiden Polykles auf dieses Werk kaum entscheiden können; äußere Gründe dagegen machen es allerdings wahrscheinlich, daß Plinius von dem älteren Meister rede [7]), so daß der berühmte Hermaphrodit aus der Reihe der zur Charakteristik der neuattischen Schule dienenden Werke wohl zu streichen sein wird. Aus seinen schon oben kurz verzeichneten, näher nicht bekannten Werken, ferner einem Herakles und einer vielleicht ihm beizulegenden Musengruppe [8]), lernen wir Polykles als einen auf idealem Gebiete thätigen Meister kennen, dem wir aber schon vermöge seiner Gegenstände, welche vor ihm unzählige Male bearbeitet worden sind, schwerlich hervorragende Erfindsamkeit zuzusprechen haben werden.

Von seinem Mitarbeiter an der Junostatue, Dionysios, sowie von dessen Vater, dem älteren Timarchides, kennen wir keine als die oben angeführten Werke, und

von den beiden Söhnen des Polykles, Timokles und Timarchides, sind uns nur drei in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine athletische Siegerstatue in Olympia, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten oder sich zum Kampf anschickenden Athene, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt genannt wird. Die beiden letztgenannten Werke standen in Elateia in Phokis, und die Athene ist mit Wahrscheinlichkeit auf einer Bronzemünze dieser Stadt [9]) nachweisbar, welche die Göttin mit heftigen Schritten und gefällter Lanze vorschreitend darstellt. Etwas mehr wissen wir endlich von dem Rhodier Philiskos. Seine Werke standen in den Gebäuden der Porticus der Octavia, nämlich das wahrscheinlich bekleidete Cultusbild des Apollon in seinem Tempel und eine Gruppe, Leto Artemis, die neun Musen und Apollon, welcher letztere ausdrücklich von dem ersteren Bilde desselben Gottes unterschieden und als unbekleidet bezeichnet wird. So wie hier angegeben, sind die Werke des Philiskos zu scheiden und zusammenzuordnen, und es ist ein mehrfach wiederholter Irrthum, wenn man die Leto, Artemis und die Musen mit dem ersteren, als Tempelbild allein aufgestellten Apollon gruppirt [10]). Das auf den ersten Blick Anstößige der Verbindung eines unbekleideten Apollon mit Mutter und Schwester und mit den Musen verschwindet in Hinblick auf erhaltene Statuen des Gottes, die mit der umgehängten Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend dargestellt sind [11]) und die füglich als Darstellung des Musenführers betrachtet werden können. Endlich wissen wir noch von einer Aphroditestatue des Philiskos, jedoch wird uns Nichts als deren Existenz und Aufstellung ebenfalls im Junotempel der Porticus der Octavia berichtet.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeiteten Kunstschule vertreten.

Ehe die Namen dieser Künstler aufgezählt und ihre Werke besprochen werden ist zu bemerken, daß für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und daß ihrer mehre einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler läßt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schließen, bei andern vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des palaeographischen Charakters (der Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, daß keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. u. Z., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke hier zunächst nur das Thatsächliche zusammengestellt wird, während über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange gehandelt werden soll, sind diese:

1. Apollonios, Nestors Sohn von Athen, der Meister des sogenannten Torso vom Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue. Sein Name soll noch in zwei andern Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig [12]), dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, daß die Nachrichten über eine Goldelfenbeinstatue des Juppiter Capitolinus, welche ein Künstler

Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete [13]), sich auf unsern Meister beziehen, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte [14]). Die Zeit dieses Apollonios würde danach etwa zwischen die Jahre 84 v. u. Z. (in diesem Jahre, 670 Roms brannte der alte Tempel ab, Sulla starb 79) und 69 v. u. Z. (in diesem Jahre, 685 Roms wurde der neue Tempel geweiht) fallen. Uns interessirt Apollonios außer als einer der damaligen Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten schon im Alterthum restaurirten [15]) Heraklestorso Fig. 105, der unter dem Papst Julius II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompeius stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag. Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von einer Reihe bedeutender Männer Mancherlei geschrieben worden [16]), ohne daß bisher über diese Dinge Einigkeit zu erzielen gewesen wäre. Da aber das künstlerische Urteil über das Werk mit der vorauszusetzenden Ergänzung desselben wesentlich zusammenhangt, so muß auf die Geschichte der Auffassung und der Restaurationsprojecte des Torso, wenn auch nicht auf jedes der letzteren, etwas näher eingegangen werden. Winckelmann, der von dem Torso eine begeisterte Beschreibung giebt, wollte in demselben einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkennen, eine Ansicht, von der noch neuestens z. B. Friederichs sagt, daß sie, wie man auch die Figur restauriren möge, unzweifelhaft richtig sei, obwohl doch schon der rauhe Felsensitz des Heros uns einen irdischen Schauplatz bestimmt genug vor die Augen stellt. Heyne dagegen glaubte den Torso als eine Nachbildung des Herakles Epitrapezios des Lysippos (oben S. 93) erklären zu können, und auch diese Ansicht hat, wenngleich bald so, bald so modificirt, bis in die neueste Zeit manche Anhänger gefunden, obwohl grade ihr die allermeisten Gründe entgegenstehn und eine Vergleichung dessen, was wir über den Epitrapezios wissen, mit dem, was wir im Torso vor Augen haben, bei einigermaßen genauer Prüfung zeigt, daß der Charakter beider Werke grundverschieden ist, und daß der Troso nun und nimmer nach Maßgabe des Epitrapezios ergänzt werden kann. Eine dritte, ganz verschiedene Ansicht stellte Visconti auf, welcher meinte, der Herakles sei mit einer weiblichen Figur (Visconti meinte Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz [17]) darstellt. Auch diese Ansicht fand eine Zeit lang lebhaften Anklang, Männer wie Müller, Welcker und Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen, welchen man der mit Herakles gruppirten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, stellten sich große Schwierigkeiten heraus, denen man nur durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen [18]), der dänische Bildhauer Jerichau: „es war in der Gruppirung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte." Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun,

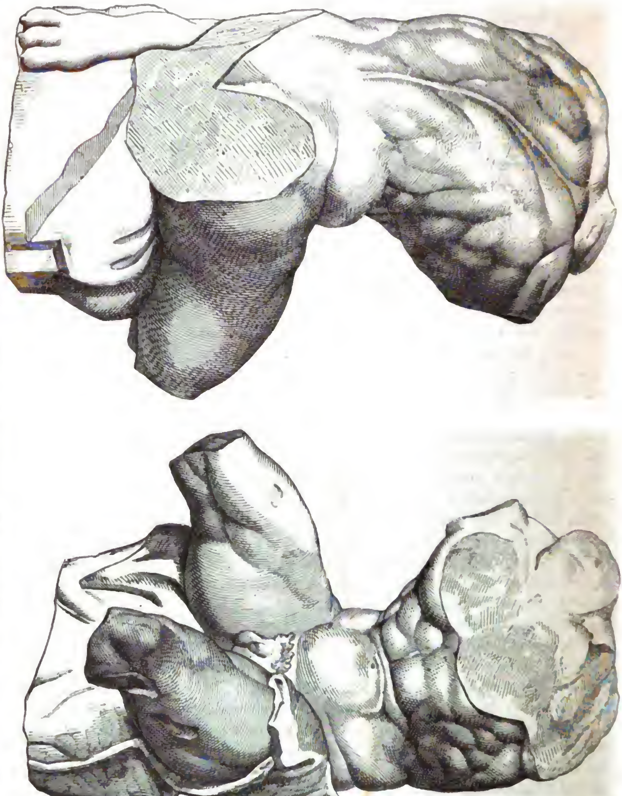


Fig. 105. Der Torso vom Belvedere von Apollonios, Nestors Sohn, von Athen.

und nur das Eine verdient noch bemerkt zu werden, daß die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die rauhe Stelle außen am linken Knie des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das

junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren [19]). Wenn also die von Visconti vorgeschlagene Gruppirung sich nicht halten läßt, so wird schwerlich überhaupt ein Anlaß vorhanden sein, eine zweite Figur mit dem Herakles zu verbinden, derselbe wird vielmehr mit Winckelmann sicherlich als allein ruhender, aber nicht, wie Winckelmann glaubte, als ein verklärter, an Zeus' Mahle ruhender zu betrachten sein. Dem widerspricht außer dem Felsensitze, von dem schon oben gesprochen ist, künstlerisch betrachtet besonders der Umstand, daß der Torso in seinen Formen unverkennbar den Charakter der Abspannung, der Ermattung und Erschlaffung zeigt, welcher sich mit einer Situation des zur mühelosen Göttlichkeit verklärten Heros ganz gewiß nicht verträgt [20]). Dieser Charakter der Abspannung und Erschlaffung, welchen neuestens Petersen (s. Anm. 16) so weit verkennt, daß er läugnet, es könne von Ruhe in diesem Körper die Rede sein, und von einer schwungvollen Wendung des Oberkörpers redet, steht nun auch dem Ergänzungsvorschlag dieses Gelehrten entgegen, welcher sich mit der Gliederlage wohl einigermaßen vertragen würde. Nach dieser Ansicht soll ein lyraspielender Herakles zu erkennen sein. „Die Linke faßte das äußere der beiden Hörner der [auf dem über den linken Schenkel gezogenen Zipfel des Löwenfells ruhenden großen] Leier oder ruhte auf dem Steg derselben; die Rechte dagegen griff in die Saiten und das Haupt war so gewandt, daß der Gesang des Mundes mit den Tönen der Leier vereint nach oben dringt. An dem rechten [lies: linken] Schenkel lehnte vermuthlich die Keule.“ Einer früher aufgetauchten Annahme aber, der rechte Arm der Statue habe über ihrem Haupte geruht, wird durch die Lage der Musculatur widersprochen. Diese Lage der Musculatur soll nach dem von Hettner mitgetheilten Urteil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur eine Restauration zulassen. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Diese letztere Annahme ist schwerlich durch irgend Etwas zu rechtfertigen, und es scheint ihr außer der durch sie gewiß nicht motivirten starken Beugung des Körpers nach rechts die Bewegung in der rechten Schulter zu widersprechen, in welcher ein nicht unbeträchtlicher Zug des Armes nach vorn erkennbar ist. Es ist freilich ein gar mißliches Ding um die Ergänzung verlorener Glieder bei einem solchen Werke, indem die Richtung und Bewegung der erhaltenen Theile schwerlich eine einzige Lage und Thätigkeit des verlorenen Gliedes ausschließlich möglich machen und eine sehr kleine Veränderung in der Muskellage sehr weit reichende Consequenzen für die Gliederlage haben kann; nichts desto weniger scheint Stephani [21]) im Wesentlichen das Richtige getroffen zu haben, indem er Jerichaus Restauration folgendermaßen modificirt: „Nehmen wir an, daß Herakles in der Linken nicht die Keule, sondern einen Stab gehalten habe, der länger war, als die Keule füglich sein konnte, und daß von ihm jener Ansatz herrühre [22]), so konnte dieser Stab so gerichtet sein, daß sich sein oberes Ende, auf welchem die linke Hand oder der linke Vorderarm ruhte, dem Kinn näherte [?]. Während so der linke Ellenbogen hoch gehalten und vorwärts gewendet war, wurde der Stab weiter unten auch von der rechten Hand gehalten, so jedoch, daß der Ellenbogen nach unten gerichtet war, ohne den Schenkel, der keinen Ansatz zeigt

zu berühren [23]).“ Von dem Kopfe sagt Stephani mit Recht, er habe nicht auf der Spitze des Stabes (der Keule) oder auf der Hand geruht, zweifelhafter aber ist, ob er mit Recht annimmt, der Held habe sein Haupt, „nachdem er es eine Zeit lang in stummem Schmerz auf dieser Stütze hatte ruhen lassen, noch ein Mal mühsam erhoben und habe in banger Verzweiflung seitwärts zum Himmel, zu seinem Vater Zeus aufgeblickt, damit er helfe in der furchtbaren Noth“; denn das Haupt scheint eher ruhig in einer mittleren Erhebung gehalten gewesen zu sein und wird in dieser Lage eine vollkommen günstige Ansicht bei der Betrachtung der Statue von vorn, auf welche sie hauptsächlich berechnet ist, dargeboten haben.

Nach dieser Auffassung also würde uns die Statue, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigen. Ob Lysippos grade diese Composition geschaffen habe, steht dahin, die Motive aber liegen in den oben S. 93 besprochenen, in Gemmennachbildungen, wenngleich nur ungenau überlieferten Statuen, und vorlysippisch ist auch das Grundthema sicher nicht: die höchste Heldenkraft in der Ermattung. Auf dieses Thema des Torso und auf sein Verhältniß zur Formgebung wird im folgenden Capitel bei der künstlerischen Würdigung dieses Werkes zurückzukommen sein.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias, von Athen ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzebüste, die man früher ohne Grund für ein Porträt des Augustus erklärte, während man sie jetzt als eine interessante Wiederholung des Kopfes der vermutheten Doryphorosstatuen des Polyklet (Bd. I. S. 344) erkannt hat; in die Zeit des Augustus aber gehört das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift, und kaum wird sich zweifeln lassen, daß in der That der Künstler damals lebte, wobei freilich sein Verhältniß zu einem bedeutend älteren Apollonios, ebenfalls dem Sohn eines Archias von Marathon, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt, (s. SQ. Nr. 2218 mit Anm.) unaufgeklärt bleiben muß. Die Ansicht aber, daß die Inschrift der Büste eben diesen älteren Apollonios angehe, so daß die Büste nur für spätere Copie nach diesem älteren Meister zu halten wäre, hat schon dem Gegenstande nach, der ja selbst ein älteres Werk wiederholt, nur sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne nähere Bezeichnung noch zweimal wieder, erstens als Inschrift eines jugendlichen Satyrn von großer Schönheit in der Sammlung des Lord Leconfield zu Petworth [24]), der leider noch immer nicht publicirt ist, und zweitens an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrians Villa bei Tivoli gefunden wurde und sich jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorca befindet [25]). Ob beide Statuen von demselben Künstler sind, und ob dieser mit einem der beiden oben genannten gleichnamigen Meister oder mit beiden identisch sei, ist nicht zu entscheiden.

3. Kleomenes [26]). Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Pollio Asinius Thespiadenstatuen befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben der Zeit und des Vaterlandes; am wahrscheinlichsten aber ist es, daß diese Statuen für Pollio Asinius, also unter Augustus gearbeitet worden sind, und danach ist es sehr wohl möglich, daß Kleomenes, der Sohn des Apollodoros von Athen, der Meister der berühmten Mediceïschen Venus (unten Fig. 106), mit diesem bei Plinius genannten identisch sei; denn wenngleich die heutige In-

schrift der Venus überarbeitet, folglich aus ihren Buchstabenformen keine sichere Entscheidung möglich ist, so entspricht doch der Stil der Statue sonstigen Werken der augusteïschen Epoche und weil ferner

4. Kleomenes, der Sohn des Kleomenes von Athen, der Künstler der irrthümlich „Germanicus“ genannten Statue im Louvre (siehe unten Fig. 107) füglich als der Sohn des Meisters der Venus gelten kann, während die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteïsche Zeit hinweisen, so wird es erlaubt sein, beide Kleomenes als Vater und Sohn aus eben dieser Zeit zu datiren und den Vater mit dem bei Plinius genannten Künstler für identisch zu halten. Da berichtet wird, daß die sogenannte Mediceïsche Venus in der Porticus der Octavia gefunden worden sei, so liegt die Annahme nahe, sie habe ursprünglich zum Schmucke dieses Gebäudes gedient. Während auf die künstlerische Würdigung der Werke der beiden Kleomenes im folgenden Capitel zurückgekommen werden wird, ist hier noch zu bemerken, daß der sogenannte Germanicus so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, während die Venus aus elf Stücken hat zusammengesetzt werden müssen und ihre Hände nebst einem Theil der Arme (der rechte vom Ellenbogen, der linke fast von der Schulter an) und die Unterschenkel restaurirt sind.

Den Namen des Kleomenes ohne nähere Bezeichnung findet man an dem unteren Rande des runden s. g. Altars, der vielleicht als eine Basis gelten darf, mit einer Reliefdarstellung der Opferung der Iphigenia in der Uffiziengallerie zu Florenz. Es ist freilich von bedeutenden Autoritäten [27]) behauptet worden, die Inschrift (s. SQ. Nr. 2225) sei modern und Andere sind dem mit mehr oder weniger Zweifel gefolgt, allein diese Behauptung erweist sich bei genauer Prüfung als nicht stichhaltig, denn es ist irrthümlich, wenn Jahn angiebt, die Buchstaben seien von den Beschädigungen und Brüchen des Randes, auf dem sie angebracht sind, nicht angegriffen, sondern ziehen sich um die Brüche und Beschädigungen herum, seien also erst zugesetzt, nachdem der Rand schon verletzt war und können auch keine Erneuerung einer alten Inschrift sein. Das Thatsächliche ist vielmehr, daß die Inschrift, soweit sie sich durch Drucktypen wiedergeben läßt, so aussieht:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

so daß die Brüche des Randes das *O*, *E* und *Σ* und die eine Spitze des *M* im Namen und das *E* in *ἐποίει* allerdings getroffen haben und das *Π* in demselben Worte durch Verletzung der Oberfläche fast ganz verschliffen ist [28]). Wenngleich wir demnach auch nicht sagen können, welchem der beiden Kleomenes das Werk gehört, so haben wir dasselbe jedenfalls bei der Beurteilung der neuattischen Schule neben den Reliefen des Salpion und Sosibios mit in die Rechnung zu stellen..

5. Etwas älter als der erstere Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianius Euander zu sein, den (s. SQ. Nr. 2227 f. mit der Anm.) M. Antonius als Sclaven aus Athen nach Alexandria brachte, von wo er als Gefangener nach Rom in den Besitz des M. Aemilius Avianianus kam, von dem er dann frei gelassen worden zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianius). Er war mit Cicero befreundet, für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig; wenigstens ergänzte er den Kopf

der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 61). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dasselbe gilt von den Werken des

6. Diogenes von Athen, welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden". Auch arbeitete er die Giebelbildwerke oder die Statuen auf dem Giebel, die Akroterien dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind." Hiernach steht das Datum des Künstlers, 729 Roms, 25 v. u. Z., fest. Daß von den Akroterienbildwerken Nichts erhalten sei, wird allgemein anerkannt, von den Karyatiden aber glaubte man bis vor kurzem zwei zu besitzen, indem man als die eine die auch heute noch hoch geschätzte s. g. Karyatide im Braccio nuovo des Vatican ansprach, die andere, „welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersteren ergiebt", in einer „durchaus vernachlässigten und durch falsche Restauration unkenntlich gemachten Statue im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. I, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon" suchte, „wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, daß sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre" (Brunn). Neuerdings ist aber von Stark (Arch. Zeitung 1866 S. 249 ff.) mit vollem Rechte geltend gemacht worden, daß unter den ohne Zweifel zwischen den Säulen des Pantheon aufgestellt gewesenen Karyatiden des Diogenes keineswegs zum Gebälktragen bestimmte Figuren zu verstehn seien, wie es die beiden angeführten, den Koren des Erechtheion nachgebildeten Statuen sind, sondern dorische Tänzerinnen, dergleichen auch Praxiteles (s. oben S. 28. Nr. 14) dargestellt hat. Verlieren wir danach auch die Anschauung von Werken des Diogenes, in denen er als Nachahmer älterer Vorbilder erscheinen würde, so dürfte damit an seinem Kunstcharakter nicht viel geändert werden, denn es liegt wenigstens nicht eben fern, zu glauben, daß er sich in der Darstellung seiner tanzenden Karyatiden an das in Rom auf dem Capitol befindliche schon genannte praxitelische Vorbild angelehnt habe.

7. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen, dessen Werk der sogenannte Farnesische Herakles (unten Fig. 108) ist[29]). Dem Motiv nach ergiebt sich diese Statue wenigstens sehr wahrscheinlich als eine Nachahmung einer lysippischen Statue (oben S. 94), wenngleich dieses auch keineswegs durch die Inschrift *ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ* an einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz (abgeb. b. Müller, Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 151) bewiesen wird, da diese Inschrift ganz unzweifelhaft eine moderne Fälschung ist.

8. Antiochos von Athen[30]) ist der Künstler einer Athenestatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 109), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht, in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Die Arme sind ergänzt, dagegen scheint der Kopf, an welchem die Nase ergänzt ist, unzweifelhaft antik zu sein, modern dagegen ist wiederum ohne Zweifel der Helmbusch.

9. Kriton und Nikolaos von Athen nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Kanephore, welche nebst einer zweiten und dem

Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Caecilia Metella gefunden wurde, und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

10. Salpion von Athen ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta" bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 111), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

11. Sosibios von Athen der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaistischen Formen (unten Fig. 110).

Ehe nach dieser Übersicht zu einer genaueren Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung übergegangen wird, muß noch bemerkt werden, daß in der Zeit, von der hier die Rede ist, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von den Söhnen des Polykles ist oben gesprochen worden, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen[31]), sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach Inschriften noch ein zweiter Eubulides, eines Eucheir Sohn, also wahrscheinlich der Enkel des ersteren, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien, und auch Plinius nennt ihn unter den Künstlern, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben, während er von Eubulides eine Statue anführt, deren Gegenstand (digitis computans, ein an den Fingern Rechnender) sich wenigstens nicht mit voller Gewißheit feststellen läßt, obwohl der Gedanke an einen vortragenden Redner oder Philosophen nahe liegt[32]), bei welchem dann eine ganz besonders fein beobachtete und wiedergegebene Bewegung der Hand und der demonstrirend rechnenden Finger vorausgesetzt werden muß, welche größere Aufmerksamkeit erregte, als die Person des Dargestellten. Interessanter ist ein umfangreiches Werk desselben Meisters, welches Pausanias im inneren Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athene Paeonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war, wenn sich nicht Pausanias' den Weihenden und Verfertiger angehende Worte (s. SQ. Nr. 2238) auf den zuletzt genannten Apollon allein beziehn, was wohl möglich ist. Man darf daher die Verfertigung eines so figurenreichen Weihgeschenkes in dieser Zeit in Athen nicht zu unbedingt als feststehend betrachten und nicht zu sichere Schlüsse über die damaligen Kunstzustände Athens darauf bauen. Die Werke der andern, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten, soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, daß es geboten scheinen könnte, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der bloßen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, daß diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, daß sie sich vielmehr in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine großen Aufträge gab noch geben konnte, als Mittel des Broderwerbs auffassen läßt, ähnlich wie im Großen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmäßiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, daß wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Juppiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, des Hermaphroditen umfassend mit dem Satyrn des Apollonios schließt, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die hier so wenig wie früher zu den Idealbildern im eigentlichen und höchsten Sinne gerechnet werden sollen, ferner einige Karyatiden-Tänzerinnen, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes, ebenfalls idealisirt, als ein Hermes Logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische Richtung muß man als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muß zuerst hervorgehoben werden, daß eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem dies im Allgemeinen als ein zweiter

wichtiger Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt ist, lohnt es die Mühe, über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besonderen so viel wie möglich zu sammeln, wobei sich folgende Ergebnisse herausstellen werden. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiae geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt (s. SQ. Nr. 2259); die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides, copiren bei ihrer Athene in Elateia den Schild der Parthenos des Phidias, und demgemäß liegt der Schluß, daß auch die Statue selbst von einem älteren Vorbilde, obgleich dies nicht die Parthenos ist, abhängig war, viel näher als die Annahme ihrer Originalität; der Athener Diogenes lehnt sich in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa wenigstens wahrscheinlich an diejenigen des Praxiteles, und die Kanephoren des Kriton und Nikolaos wiederholen der Erfindung nach, vielleicht mit einigen Modificationen, Typen, wie sie Polyklet und Skopas aufgestellt hatten; der Farnesische Herakles des Glykon scheint eine durchaus abhängige Nachbildung eines von Lysippos erfundenen Motivs zu sein, und daß von dem Torso des Apollonios ungefähr Ähnliches gelte, wird allgemein angenommen; in dem Relief des Sosibios (Fig. 110) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 111) sind fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und daß diese Darstellungen von Salpions und Sosibios' kleinen Reliefen ausgegangen seien, wird man natürlich nicht annehmen wollen.

Diesen mehr oder weniger unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, deren Vorbilder wir allerdings nicht in einzelnen bestimmten älteren Werken nachzuweisen vermögen, während wir durchaus berechtigt sind, dieselben im Allgemeinen im Kreise namentlich der Kunst der zweiten Blüthezeit zu suchen. Dies gilt von dem sogenannten Germanicus des Kleomenes, welcher, wie schon früher bemerkt worden ist, seine vollständigen Analogieen in einer Reihe von Statuen des Hermes findet, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben; Gleiches haben wir bei dem Satyrn des Apollonios anzunehmen, der mitten in einer Reihe innig verwandter, edel gehaltener Satyrgestalten steht, der Art wie sie Praxiteles und seine Schule kanonisch vollendet hat. Wenn wir für die Pallas des Antiochos (Fig. 109) ein bestimmtes einzelnes Vorbild unter den Athenestatuen der früheren Zeit nicht nachweisen können, so ist daran offenbar nur die mangelhafte Überlieferung schuld, denn die Statue ist in Erfindung und Composition von aller hervorstechenden Eigenthümlichkeit weit entfernt und hat unter den erhaltenen Athenestatuen ebenfalls einige nähere und eine Menge entfernterer Analogieen [33]); dasselbe darf von dem Apollon des Apollonios behauptet werden, und wenn man für diejenigen Statuen dieser Zeit, die einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes bekannt sind, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachzuweisen vermag, so wird hierfür bei der schon oben hervorgehobenen durch-

gängigen Übereinstimmung in den Gegenständen der hauptsächlichste Grund in unserer mangelhaften Kunde zu suchen sein. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition wird der Mediceïschen Venus des Kleomenes zuzusprechen sein; denn, wenngleich die Statue in gewissen Hinsichten, von denen noch unten im Einzelnen gehandelt werden soll, mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles übereinstimmt und von diesem Vorbilde abhängig erscheint, so ist sie doch in anderen Rücksichten auch in der Composition von dieser Schöpfung sehr verschieden und im Ganzen das Product eines durchaus andern Geistes der Zeit und der Kunst, und wenngleich sie in einer Reihe von anderen Statuen zum Theil sehr nahe Analogieen findet, so kann doch in diesem Falle, da die Statue sich in Rom, also vor den Augen aller Welt befand, nicht mit Sicherheit behauptet werden, daß diese nicht ihrerseits von dem Vorbilde des Kleomenes abhängig sein können.

Zieht man aber aus den vorstehenden Betrachtungen die kunsthistorische Summe, so wird diese wesentlich auf das hinauskommen, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höheren Sinne ist nicht mehr vorhanden." Zur Erklärung dieser Thatsache aber wird es genügen auf das zurückzuverweisen, was in der Einleitung über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt worden und dem hier Nichts hinzuzufügen ist. Wenngleich nun aber von den Künstlern, um die es sich hier handelt, einige wirklich nur Copisten zu sein scheinen, so haben doch andere ihren Vorbildern gegenüber eine freiere Stellung zu behaupten gewußt, haben diese namentlich im formellen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt und dürfen daher auf mehr als auf den Namen bloßer Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formellen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, müssen die oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst einer Betrachtung im Einzelnen unterworfen werden.

Zu beginnen ist mit derjenigen Statue, der schon oben die verhältnißmäßig größte Selbständigkeit zugesprochen wurde, der sogenannten Mediceïschen Venus des Kleomenes (Fig. 106). Während man die Mediceïsche Venus in früherer Zeit ziemlich direct aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles ableitete, ja sie für das beste Abbild der Statue erklärte, betrachtet sie die Forschung der neueren Zeit vielmehr als das endliche Product einer langen Entwickelungsreihe, deren Ausgangspunkt man immerhin in der Aphrodite des Praxiteles suchen mag, ohne daß man dabei diejenige des Skopas (oben S. 16) ganz vergessen sollte, während zwischen der Mediceïschen Statue und jenem Ausgangspunkt eine Reihe von zum Theil bestimmt nachweisbaren Umbildungsstufen liegt [34]), auf welche man nur einen Blick zu thun braucht, um die Behauptung als wohlberechtigt anzuerkennen, daß von allen guten Statuen der Göttin grade diese von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt habe. Was aber die Composition anlangt, so ist allerdings eine bald größere, bald kleinere Anzahl von zum Theil in dem Gegenstande an sich liegenden Motiven der praxitelischen Aphrodite in der ganzen

Reihe der nackten Darstellungen der Göttin bewahrt geblieben, deren Betrag sich in jedem einzelnen Falle durch eine Vergleichung des verbürgten Abbildes der praxitelischen in der oben S. 33 abgebildeten Schaumünze von Knidos ohne Mühe ziemlich genau verfolgen läßt. Stellt man eine solche Vergleichung der Statue des Kleomenes mit der des Praxiteles an, so zeigt sich am meisten Übereinstimmung in der Stellung der Beine, jedoch ist, abgesehn davon, daß Stand- und Spielbein in beiden Bildern gewechselt sind, der Stand der Knidierin um ein Geringes fester als derjenige der Mediceerin, welche das Äußerste von leichtem und beweglichem Auftreten darstellt, das wir aus alter Kunst nachweisen können. Größer schon sind die Differenzen in der Haltung des Rumpfes, und zwar dadurch, daß, während die Knidierin fast ganz grade aufgerichtet dasteht, die Mediceerin den Unterleib ein wenig mehr einzieht, was nicht unbedeutend zu dem Eindrucke mangelnder Naivetät beiträgt, welche die Statue des Kleomenes von der des Praxiteles unterscheidet. Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedene Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen läßt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so daß zugleich die völlige Nacktheit unmittelbar und nachdrücklich durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich eben bereitet, ist bei der Mediceïschen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt dasselbe nicht einmal mehr, wie bei einer Reihe von im Übrigen in den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen, z. B. der capitolinischen [35]), wie eben fallen gelassen neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede Motivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während die eine Hand den Schoß bedeckt, wie

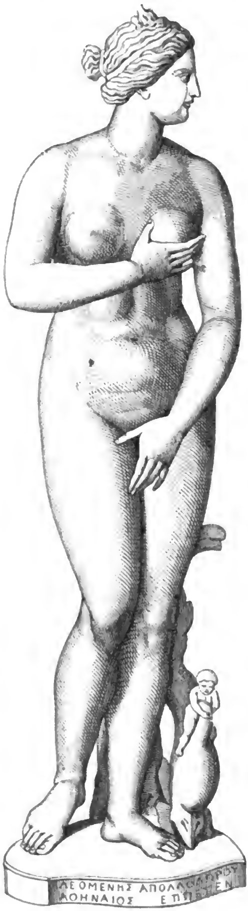


Fig. 106. Die Mediceïsche Venus von Kleomenes, Apollodoros' Sohn, von Athen.

bei der praxitelischen Statue, ist die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich gleicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so eben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese überbietet die Mediceerin darin, daß während jene von der Composition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam auf die erquickende Fluth des Bades gerichteten Blick beibehalten haben, die Statue des Kleomenes mit aufgerichtetem Haupte in die Ferne hinausschaut. Dieser Blick des feingeschlitzten Auges in die Ferne, den man vergeblich dadurch zu rechtfertigen versucht hat, daß man die Statue als eine Darstellung der Göttin der Schiffahrt (Aphrodite Euploia) bezeichnete, was sie in keinem Falle ist noch sein kann, eben so wenig wie man sie mit ihrem zierlich geordneten Haar als eine eben dem Meere Entstiegene (Anadyomene) bezeichnen darf, dieser freundliche Blick in die Ferne zerstört den letzten Rest von Naivetät und Unbewußtheit, welchen man in der Statue sonst noch suchen möchte, er hat etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, und in Verbindung mit der Haltung der Arme, die, auch ohne die der Restauration zufallende widerwärtig gezierte, ja gradezu freche Haltung der Finger, bei dem Fehlen jeglicher Gewandung, also bei der Unmöglichkeit einer wirksamen Verhüllung nur ein kokettes Spiel ist, in weiterer Verbindung mit dem leisen Einziehn des Unterleibes und mit einem unbeschreiblichen aber sehr deutlichen Zug in der Bewegung des Mundes, namentlich der Unterlippe sogar etwas Lüsternes, so daß der Beiname der „pudica“ (der schamhaften), mit dem man diese Venus beehrt hat, grade ihr unter allen ihren Schwestern fast am wenigsten zukommt. Die Statue ist vielmehr voll von dem ausgesuchtesten sinnlichen Reiz, und von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zuerkannte, ist hier nur noch die überaus feine Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Maß des Wirklichen und des Menschlichen gesteigert erscheint. Der von zwei Eroten umspielte Delphin ist zunächst Nichts als die Stütze, deren eine Marmorstatue wie diese nicht wohl entrathen konnte, er ist aber passend gewählt, weil er an das Element erinnert, welchem die Göttin dereinst entstieg, und durch die Eroten auf die Herrschaft der Göttin über alles Leben auch in diesem Elemente hinweist.

Wenngleich man nun aber in dieser Auffassung der Liebesgöttin unmöglich einen Fortschritt über diejenige des Praxiteles finden kann, im Gegentheil dieselbe als ein Zeugniß der Entartung des Geistes der Kunst betrachten muß, so soll derselben doch ihre Eigenthümlichkeit nicht abgesprochen werden, und man braucht gegen die großen Vorzüge der Statue das Auge nicht zu verschließen. Diese Vorzüge liegen vor Allem in der wohlthuenden harmonischen Ganzheit des Werkes, in welchem Alles, Haltung, Ausdruck und Formgebung in der vollsten Übereinstimmung sich befindet und gleichsam wie nothwendig das Eine vom Andern bedingt ist; der besonderste Vorzug aber nnd der am allgemeinsten empfundene besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten. Ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns aus dem ganzen Kreise der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist den meisten übrigen weiblichen Körpern, auch den meisten der zahlreichen Wiederholungen desselben Motivs überlegen, während er zugleich in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit einen Gegensatz bildet gegen die, soweit wir aus der Mehrzahl der erhaltenen Venusstatuen schließen dürfen, in dieser Periode

übliche reifer entwickelte, fülligere und fleischigere Darstellung der Göttin. Dieses Gegensatzes gegen seine Zeitgenossen und vielleicht gegen manche frühere Meister wird sich unser Künstler wohl bewußt gewesen sein, dafür spricht die vollendete Durchführung dieser zarten Formgestaltung, und gern soll anerkannt werden, daß uns diese Art der Auffassung das Talent eines feinsinnigen attischen Meisters verkündet, nur daß man sich vor dem selbst bedingten Zugeständniß hüte, daß Kleomenes das Ideal der Aphrodite noch um eine Stufe höher ausgebildet habe, als die früheren Künstler. Denn der Idee nach, die dem Werke zum Grunde liegt, ist das sicher nicht der Fall, und was die Form an sich anlangt, wie können wir über deren Verhältniß zu den Formen der skopasischen und praxitelischen Aphrodite urteilen, von denen wir nichts Anderes wissen, als daß sie die Beschauer in Entzücken versetzten. Auch bedarf es dessen nicht; unter seinen Zeitgenossen nimmt Kleomenes einen sehr ehrenvollen Platz ein, und sein Werk wird, auch ohne daß wir dasselbe als das vollendete Idealbild der Aphrodite anerkennen, auch ohne daß wir es in seiner weniger hohen und reinen Auffassung, Maß und Ziel der Bewunderung vergessend, unmittelbar neben die Schöpfungen der größten Meister stellen, für alle Zeiten eine der in sich abgeschlossensten, harmonischesten und feinsten Arbeiten der griechischen Plastik bleiben.

Niedriger an Kunstwerth als die Mediceïsche Venus steht allerdings der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohne, über dessen Benennung und Bedeutung oben gesprochen ist, so daß es sich hier nur um das Künstlerische und Formelle der Statue handelt; jedoch muß einer nicht selten [36]) wiederholten Unterschätzung derselben eben so sehr entgegen getreten werden, wie der Überschätzung der Venus. Obgleich nämlich der Statue, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muß, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes Logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fußgestell und wahrscheinlich der in der linken Hand gesenkt gehaltene Schlangenstab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisirung der Formen hinreißen zu lassen und damit dem Rea-



Fig. 107. Der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes, dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

lismus einer gesunden Porträtbildnerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei andern Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen, charakteristisch römischen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füßen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Visconti hat freilich die Statue gewiß nicht mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens gewiß nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so ist schon gesagt, daß sie nichts Idealisches haben, allein es heißt die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winckelmann urteilt, die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet, obgleich nicht verkannt werden darf, daß auch im Körper etwas Individuelles liegt. Die Behandlung der Formen aber verbindet Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit Weichheit der Flächen und der Übergänge und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln würde, nach dem Maßstabe vollkommener Schönheit gemessen, nur hie und da eine etwas zu große Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fetten, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt, wenn es sich dabei nicht wahrscheinlich grade um getreu wiedergegebene individuelle Eigenthümlichkeiten handelte. Größerem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhangenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig mißlungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblößenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch, wie dies Visconti bereits hervorgehoben hat, Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue *soll* den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt. Das ist so augenscheinlich, daß z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen, gleichwohl von mehren Neueren angenommenen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Heroldstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; dies aber ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Heroldstab und nicht etwa, was jedoch sehr unwahrscheinlich ist, einen Beutel, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte [37]), allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, daß die Quelle solcher Fehler in der Entfernung der Künstler von lebendiger und unbefangener Hingebung an die bewegte Natur liegt, an deren Stelle das Actmodell und die Gliederpuppe getreten ist, an denen man freilich die Gewandung nach künstlerischem Belieben in allen „interessanten“ Motiven oder auch „motivetti“ an- und

aufstecken konnte, wie man das gelegentlich heutzutage auch wieder macht. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der großen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte. Mit Kleomenes darf man übrigens deswegen nicht zu streng ins Gericht gehn, da es zweifelhaft ist, ob er diese Gewandbehandlung erfunden und nicht vielmehr auch sie von seinem Vorbilde mit herüber genommen hat. Für das Letztere spricht sehr stark der Umstand, daß eine Statue des Hermes Logios in der Villa Ludovisi [38]) eine wenn auch nicht ganz gleiche, so doch in der Hauptsache durchaus ähnliche Behandlung des eben so unmöglich am Oberarme klebenden Gewandes zeigt, während es, da dies Werk den Gott selbst darstellt, in dessen Costüm Kleomenes seinen Römer bildete, wahrscheinlich ist, daß dasselbe dem Originale dieses, in einer Statue im Palaste Colonna in Rom zum dritten Male fast genau übereinstimmend wiederholten Typus näher steht, als das Werk des Kleomenes. Mag aber immerhin der Kopf des Hermes Ludovisi einigermaßen archaisiren, in gute oder gar in alte Zeit geht der Typus dieser Gewandbehandlung darum sicher noch nicht hinauf. Archaisirt wurde in dieser Periode auch sonst, z. B. in der Schule des Pasiteles, von der weiterhin gesprochen werden soll; das in Frage stehende Gewandmotiv aber ist eine raffinirt willkürliche Weiterbildung des sehr schönen älteren der auf der Schulter ruhenden Chlamys, welches uns namentlich in einigen trefflichen kleinen Bronzen erhalten ist; siehe Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 664. Nr. 1540; 666. 1515; 666 D. 1512 F.

Über kein Monument dieses Kreises haben die Urteile so stark geschwankt, wie über den berühmten Torso vom Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 292 mitgetheilt ist. Die äußersten Gegensätze vertreten einerseits Winckelmanns unbedingt lobpreisende, nur dem Hymnus über den vaticanischen Apollon an die Seite zu setzende Beschreibung [39]) und andererseits die Beurteilung Brunns [40]), doch finden sich in den Urteilen mehrer andern guten Kenner namentlich der neueren Zeit manche Äußerungen, welche der Unbedingtheit der Winckelmann'schen Bewunderung dies und das abziehn, und welche zeigen, daß zu einer so emphatischen Verwerfung des Brunn'schen Urteils, wie sie von gewissen Seiten ausgesprochen worden ist [41]), kein Grund vorhanden sei.

Gegen die Richtigkeit von Winckelmanns Urteil wird man zu oberst die Grundlage seiner Auffassung des Torso geltend zu machen haben. Winckelmann erkannte, wie schon oben bemerkt, in dem Torso einen verklärten, vergötterten Herakles, den er auf dem Berge Oeta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt, mit der ewigen Jugend vermählt sein läßt, und den er einen von keiner sterblichen Speise und groben Theilen, sondern von der Speise der Götter ernährten nennt. Wenn nun aber diese Auffassung aus Gründen, welche ebenfalls schon oben mitgetheilt sind, schwerlich zu Rechte besteht, wenn es sich vielmehr in der That um einen noch auf Erden befindlichen unter irdischer Mühsal ermatteten Herakles handelt, und wenn andererseits Winckelmann den Formencharakter des Torso richtig bezeichnet und denselben nur aus einer unrichtigen Voraussetzung herleitet und erklärt, sollte da dem Resultate nach Winckelmanns Urteil über die Formgebung am Torso von dem Urteile Thorwaldsens [42]) so gar weit abstehn,

der den Stil dieses Werkes als einen solchen bezeichnete, welcher durch das ganze System der Musculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirnng der feinsten und geläutertsten Knnst sich als den jungen und späteren der Plastik darstelle? Und wenn uns die Betrachtung älterer griechischer Werke, namentlich der Sculpturen vom Parthenon gelehrt hat, daß Winckelmanns Meinung, die griechischen Künstler haben die göttlichen Wesen, um ihnen gleichsam einen verklärten Leib zu geben „ohne Sehnen und Adern gebildet", selbst in Beziehung auf Götter fehl geht und nur bei den Werken der späteren Zeit zutrifft, soll man den Charakter der Verklärtheit, des Genährtseins mit immaterieller Götterspeise u. s. w., sofern er sich am Torso wirklich findet, nicht auf die Rechnung des Raffinements einer jüngeren Periode der Kunst setzen dürfen?

Weiter aber bezieht sich Winckelmanns Lob vorzüglich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen nnd Einzelnen; er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles Epitrapezios folgend: das sind die Arme, in denen der nemeïsche Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Und in Beziehung hierauf, auf die Erfindung und die harmonische Gestaltung dieses übermenschlich gewaltigen und übermenschlich schönen Menschenkörpers herrscht volles Einverständniß nnter Allen, welche über das Werk geurteilt haben, und nur darüber kann man verschiedener Meinung sein, welchen Antheil an unserer Bewunderung Apollonios für sich in Anspruch nehmen darf und welcher andere dem Lysippos zufällt und dem von diesem geschaffenen Vorbilde, welches Apollonios, wir können wiederum nicht sagen, mit welchem Grade von Freiheit umschaffend, nachgestaltete. Auf die besondere Eigenthümlichkeit der Formengestaltung und Formenveranschaulichung dagegen geht Winckelmann nur an einigen Stellen, besonders in der Besprechung der linken Seite und des Rückens, näher ein, während sich grade hierauf eine sehr feine Analyse von v. d. Lannitz (s. Anm. 20.) bezieht, aus welcher die Hauptsätze hier mitgetheilt werden mögen. „Zum Torso zurückkehrend verweilen wir zuerst bei seiner Bedeutung, bei dem was der Künstler in ihm hat vorstellen wollen, weil ohne eine richtige Erkenntniß der Absicht des Künstlers ein richtiges Urtheil über das Werk unmöglich ist. Diese war die Darstellnng eines im höchsten Grade kraftvollen Körpers in einer ausruhenden Stellung, daher der Name Anapauomenos. Diese Absicht, die Darstellung der Ruhe nämlich, bedingt eine vollkommene Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Znsammenbrechen der Figur verhindert wird. Die zusammengebengte Vorderseite des Körpers ist die ausruhende, abgespannte; der Rücken im sogenannten Kreuz ist dagegen die angespannte, welche das Überfallen nach vorn verhindert. Diese Erschlaffung oder Ruhe der Muskeln kann aber nur dargestellt werden durch ein möglichst geringes Hervortreten derselben. Möglichst gering darf dieses Hervortreten aber doch nur relativ sein in Anbetracht des darzustellenden Charakters und im Verhältniß zu der gewöhnlichen Erhebung dieser Muskeln im Zustande der Thätigkeit. Ein vollkommener Mangel an Erhebung würde bei einem Manne, geschweige bei einem Heros oder Gott, nur Schwäche, keine Ruhe ausdrücken. Der Künstler mußte daher seinen Herakles in der Ruhe

größere, höhere, ausgearbeitetere Muskeln geben, als ein gewöhnlicher Mensch in der Ruhe sie zeigt; das hat er gethan."

„Bei dem Theseus des Parthenon hatten wir nur die Existenz, das Seyn im Allgemeinen, ohne einen ganz bestimmten Moment in demselben ausgedrückt gefunden, was dem Künstler für seinen Zweck hoch am Giebel genügte; hier am Torso finden wir das Bestreben und das Gelingen, einen gewissen bestimmten Moment der Existenz, eine bestimmte Situation im allgemeinen Seyn auszudrücken, und das ist unbezweifelt wieder ein Schritt weiter in der Auffassung der Natur. Demgemäß verlangte grade der besondere Moment, also der der Ruhe, ein spezielleres Eingehn auch auf die Haut, weil ohne ihre naturgemäße Charakterisirung im Momente der Erschlaffung keine vollendete Darstellung der Abspannung des Körpers möglich ist. War daher einmal von an- und abgespannter Haut die Rede, so mußte auch auf ihre Charakterisirung das Augenmerk des Künstlers gerichtet sein, und da nur durch Contraste in der Kunst gewisse Wirkungen erreicht werden können, so mußten an- und abgespannte Theile einander gegenüber gestellt werden. Dies ist in überraschender Weise gelungen. Die linke Seite des Helden ist in vollkommener Abspannung, da sie durch die Überbeugung des Körpers nach dieser Seite hin zusammengedrückt wird, und dieses Ineinanderschieben der Rippen und folglich der Muskeln und der Haut ist im höchstem Grade meisterhaft ausgedrückt. Man sieht unter der scheinbar verworrenen Oberfläche bei genauer Betrachtung deutlich den Gang der Rippen und des Serratus" ..... „Dagegen sehn wir die rechte Seite des Torso im Gegensatze zur linken angespannt oder wenigstens ausgereckt, und eben so klar ist hier wieder die veränderte Rippenstellung, ihre größere Entfernung von einander und die dadurch angespannte Hautfläche dargestellt. Ebenso ist ein künstlerischer Contrast zwischen der Vorder- und Rückseite des Leibes zu bemerken. Der Bauch ist ohne alle beabsichtigte unnöthige Contraction nur soviel eingezogen, als nöthig war, das Vorwärtsbeugen auszudrücken und um einen schönen Umriß gegenüber der Rückenlinie zu erhalten. Und meint man nicht, über der Nabelgegend sogar eine dickere und fettere Haut fühlen zu können, wie dieser Theil bei kräftigen Naturen fast immer zeigt? Dagegen aber ist die Stelle um die letzten Lendenwirbel und die Gegend des Kreuzbeines in der nöthigen Anspannung, um das Herüberfallen nach vorn zu verhindern und die Behandlung dieser Theile ist in dieser Hinsicht ganz unübertrefflich, indem man gewissermaßen die Härte im Marmor zu fühlen glaubt, die dieser Theil in der Natur hat, wo die vielen starken Sehnen dicht unter der Haut und auf den Wirbeln liegen. Aber den gründlichen Kenner der inneren Körperconstruction und deren äußerer Hülle erkennen wir noch an vielen anderen Stellen der herrlichen Figur. So gehören die Schenkel des Torso zu dem Vortrefflichsten, ja sie sind selbst die trefflichsten Darstellungen von Schenkeln, die uns aus dem Alterthum erhalten sind, denn nirgend finden wir die Verschiedenheit der Schenkelhaut so scharf beobachtet und so meisterlich dargestellt, wie bei dem Anapauomenos" ..... Nachdem dieses noch weiter begründet ist, wird hervorgehoben, wie dies Alles von einer höchst genauen Beobachtung der Natur und von feinem Verständniß in ihrer Wiedergabe bei dem Künstler des Torso Zeugniß ablege, dem sehr mit Unrecht eben diese künstlerischen Vorzüge abgesprochen worden seien. „Kein Theil, heißt es

an einer etwas späteren Stelle, ermangelt der Naturwahrheit, kein Theil giebt einen falschen Begriff von der Bestimmung, Lage und Wirkung der Muskeln und kein Theil erscheint zu flau und abgeschwächt, so daß man auf die Nachahmung eines früheren Originalwerkes schließen müßte, wenngleich sich der Meister dem Einflusse und der Sinnesrichtung seiner Zeit nicht hat entziehn können, die allerdings von dem Geiste des Lysippos verschieden war."

Kann man diesem eingänglichen Urteil eines der feinsten, als bildender Künstler doppelt stimmfähigen Kenners gegenüber nun auch schwerlich noch mit Recht behaupten, daß Apollonios nicht mehr im Stande gewesen sei, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und daß ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniß der Natur nicht mehr gegeben gewesen sei und eben so wenig, er habe, wie Brunn meinte, dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewußt, sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wiederzugeben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniß verschafft hatte, so muß auch die Ansicht als hinfällig bezeichnet werden, welche in der ersten Auflage dieses Buches ausgesprochen war, Apollonios, wie andere zeitgenössische Künstler, sei nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgegangen, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt waren. Um nun aber abschließend Künstlern wie Apollonios und Werken wie der Torso kunstgeschichtlich die richtige Stellung anzuweisen oder richtiger, um sich durch solche Künstler und Werke den Satz nicht verrücken zu lassen, daß die höchste Blüthezeit der Kunst lange vor dieser Periode liege, und daß die Kunst nicht etwa Jahrhunderte lang einen gleich hohen Bestand gehabt habe, muß zwischen dem Technischen und Formalen einerseits und dem Geistigen und der Erfindung andererseits unterschieden werden. Und wenn man anerkennen muß, daß in der ersteren Hinsicht die Kunst dieser Periode in ihren höchsten Leistungen im Vollbesitze der ganzen Erbschaft der Blüthezeit sich befand, so wird geflissentlich daran zu erinnern sein, daß sie in der letzteren Beziehung, so weit unsere Einsicht reicht, durchaus als eine Epigonenperiode erscheint, zwischen deren routinirter Production und dem genialen Schaffen und Erfinden der Blüthezeit eine durch Nichts zu überbrückende Kluft befestigt ist.

Ungleich größer als bei dem Torso ist die Übereinstimmung der Urteile bei dem Herakles des Glykon, dem sogenannten Farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 108) eine Zeichnung gegeben ist.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewußtsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu

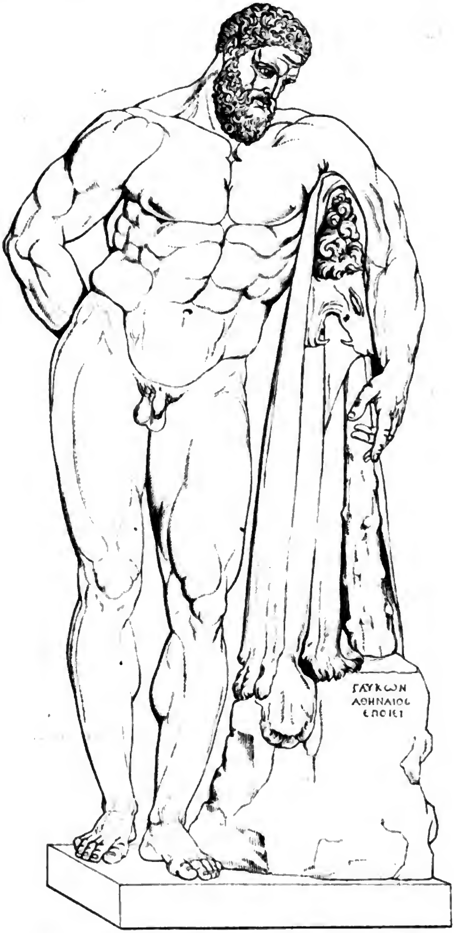


Fig. 108. Der Farnesische Herakles des Glykon von Athen.

übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäß stellte der Künstler ihn hingelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule dar, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene und zukünftige Mühsal zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüstlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Bd. I. Fig. 71. S. 367) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefaßt und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Maß der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht in dem gedrungenen Wuchse des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, daß diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen könne, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit, zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuern Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, um aber der Art, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, allseitig gerecht zu werden darf man vor allen Dingen nicht vergessen, daß die in sehr großem Maßstabe gearbeitete Statue wohl ohne Zweifel für eine Betrachtung aus größerer Entfernung berechnet ist, als diejenige, aus welcher man das Original in seiner jetzigen Aufstellung und wohl auch die meisten Abgüsse beschauen kann. In zu großer Nähe betrachtet, wirken so kolossale und in sich gewaltige Formen erdrückend, und die Einzelheiten treten uns in einer Massigkeit entgegen, welche

sie plumper erscheinen läßt, als sie im Verhältniß zum Ganzen sind. Aber auch wenn man dieses nicht aus den Augen verliert, behält die Statue etwas Schwerfälliges und stark Materielles und bildet in der Auffassung und Behandlung der Formen der Muskulatur sowohl, wie der stark aufgetriebenen Adern einen Gegensatz gegen den etwas raffinirten Idealismus des Torso. Das hat auch Winckelmann schon empfunden, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen“, gleichsam entschuldigend schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poëtischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme.“ Und wenn Brunn gesagt hat, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich, so hat er damit auf keinen Fall ganz Unrecht, und bei den meisten neueren Beurteilern finden sich ganz ähnliche Aussprüche wieder. Was aber an dem Werke des Glykon zu tadeln oder mindestens weniger lobenswerth erscheint, das wird man auf Lysippos' Original schwerlich zurückführen dürfen, vielmehr wird man nach dem hohen Range, den Lysippos grade in Hinsicht auf das Formelle der Kunst einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters annehmen können, daß Lysippos auch in dieser Statue Maß gehalten, daß er die Grenzen einer idealen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Was also von Übertreibung in den Verhältnissen und von allzu materieller Auffassung der Formen in der Farnesischen Statue ist, das wird man seinem Nachahmer auf die Rechnung zu setzen haben, und hier dürfte in der That die Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren bei Glykon daher stammen, daß er seinen ermattet ruhenden Herakles nicht frei und selbst erfunden und geschaffen, sondern dem lysippischen Originale nachgebildet hat, daß er also nicht von der Natur, sondern von einem fertigen Kunstwerk ausgegangen ist. Auf diesem seinem Standpunkte mochte er, wie das auch anderen Nachahmern geschehn ist, glauben, die in dem Original ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild überbieten zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so mußte selbst die bloße treue Übertragung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, das wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykons zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als bloßen Copisten, im einen wie im andern Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes Werk, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi von Antiochos etwas näher besprochen und in einer Abbildung (Fig. 109) mitgetheilt wird, so geschieht dies nicht sowohl deshalb, weil diese Statue zur Charakterisirung der neuattischen Kunst insbesondere Viel beiträgt, sondern vielmehr damit in einer möglichst großen Auswahl von Arbeiten, welche das sichere Datum der Periode tragen, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, ein Maßstab zur Würdigung und ein Anhalt zur Datirung anderer nicht datirter Kunstwerke



Fig 109. Pallas in der Villa Ludovisi von Antiochos von Athen.

dieser Zeit dargeboten werde, ein Maßstab, von dem weiterhin Gebrauch gemacht werden soll. Über den Gegenstand ist nur zu bemerken, daß wir, weil die Arme ergänzt sind, einen bestimmten mythologischen Charakter der Göttin nicht nachweisen können; „wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns, meint Welcker [43]), die Göttin, die offenbar als kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht, und passend tritt in einer Zeit, wo von den Reden, die der Anführer an seine Truppen hielt, nicht Wenig abhing, die Pallas als Rednerin an die Stelle der Promachos" (Vorkämpferin). Wahrscheinlicher jedoch hat der Ergänzer bei dem erhobenen linken Arm an das Aufstützen einer Lanze und bei der rechten Hand an ein Aufruhen derselben auf dem Rande des abgesetzten Schildes gedacht, wenigstens hat die Hand hierzu genau die richtige Lage: Daumen und Ringfinger hielten den Schild in seiner Lage, während die beiden ersten Finger bequem auf dessen Rande ruhten. Eine Erhebung des linken, eine Senkung des rechten Armes war dem Ergänzer durch die Lage der Reste gegeben; erscheint es aber auffallend, daß er rechts einen Schild annahm, so muß man nicht vergessen, daß er dafür antike Vorbilder hatte [44]). An den von Welcker angenommenen declamatorischen Gestus hat schwerlich weder der Ergänzer noch der Künstler des Originals gedacht.

Wenn Winckelmann (Geschichte der Kunst XI. 3. 26) die Pallas des Antiochos gradezu „schlecht und plump" nennt, so ist dies Urteil ohne Zweifel zu hart, aber es enthält dennoch einen Kern von Wahrheit. Die Figur hat in der That etwas Schwerfälliges und Gedrungenes und besonders kurze Unterschenkel; denkt man diese Gestalt nackt, so würde sie sich schlecht genug ausnehmen, so sehr ist sie ganz und gar auf die breite Gewandmasse hin componirt. Was immer sich zu Gunsten des Künstlers und seiner Gewandbehandlung sagen läßt, das hat Brunn [45]) geflissentlich hervorgehoben, der meint, Winckelmann sei zu seinem verdammenden Urteile durch den heutigen unerfreulichen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstelle das ganze Gesicht in hohem Maße, und nicht weniger unharmonisch wirke der moderne Helmbusch. Das ist ohne Zweifel wahr, allein auch in den echten Theilen hat das Gesicht etwas Unedeles durch Formen, die in den oberen Partieen etwas gedrückt, in den unteren, namentlich in dem sehr runden und langen Kinn etwas zu voll sind. In Betreff der Gewandung aber macht Brunn geltend, daß an dem kürzeren Obergewande alle Ränder abgestoßen sind, wodurch die damit zusammenhangenden Gewandpartieen ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. „Grade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urtheilen, sein Verdienst besonders in einer äußerst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten, und eine jede ihrer besonderen Natur gemäß durchgebildet, so daß das Werk in seinen Einzelheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äußert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine größere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich

tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partieen, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mußten, in gleichförmige Einzelheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muß, läßt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, daß er dem künstlerischen Machwerk bereits eine größere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt." Billiger als hier und etwa noch in Meyers Note zu Winckelmann a. a. O. geschieht, kann man über diese Statue auf keinen Fall urteilen, und je weniger allgemein bekannt das von Winckelmann verdammte Werk ist, desto mehr schien es geboten, dieses verhältnißmäßig günstige Urteil ganz mitzutheilen.

Über die anderen oben erwähnten statuarischen Werke dieser Schule ist nicht eben viel zu sagen. Dem Satyrn des Apollonios (oben S. 294) giebt O. Müller[46]) das Zeugniß vorzüglicher Schönheit. „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fließendes und Edles, und den Satyrn erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife; die schönen Beine sind glücklicher Weise fast ganz erhalten." Ein hervorstechendes Verdienst dieser Statue scheint sich aus diesen Worten nicht zu ergeben, die man grade so auf manches andere Werk der ersten Kaiserzeit anwenden könnte, und in der That ist die Statue Nichts, als eine der zahlreichen Wiederholungen des in Dresden noch drei Mal vorhandenen einschen-



Fig. 110. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

kenden Satyrn, abgeb. b. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 459 [47]). Den jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorka befindlichen Apollon mit dem Namen des Apollonios (oben S. 294) nennt Visconti [48]) gradezu nach einem anderen Werke copirt, da der Stil des Bildes kein besonderes Talent bekunde', während Hübner (s. Anm. 25) in ihm, besonders in den „eckigen Schultern, der breiten aber flachen Brust und in dem Stil des Ganzen „Ähnlichkeit mit dem in Pompeji gefundenen Erzbilde des Apollon (s. unten Fig. 116. b.) findet, wonach man annehmen könnte, daß Apollonios unter Einflüssen der Schule des Pasiteles (s. unten) gestanden habe. Die Statue soll augenscheinlich nach einem Original von Bronze gearbeitet sein. Die Bronzebüste mit Apollonios' Namen (oben S. 294) ist schon oben als eine Copie der Doryphorosköpfe bezeichnet worden. In den wohl zur Decoration eines Grabmales oder auch eines Saales bestimmt gewesenen Kanephorenstatuen von Kriton und Nikolaos (oben S. 296) haben die Künstler eine über die classischen Muster solcher Figuren hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus angestrebt; aber schon Winckelmann hat in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süßlichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bemerkt, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, und auch die Gestalten in ihrer Gesammtheit, welche keinen größeren Werth in Anspruch nehmen können, als andere Decorationsarbeiten der Kaiserzeit, machen einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhangt, sich aber mit der tektonisch-ornamentalen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefe endlich von Sosibios (Fig. 110) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 111) werden in Umrißzeichnungen hauptsächlich in derselben Absicht mitgetheilt, welche bei der Pallas des Antiochos bestimmend war: sie sollen als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit den Maßstab zur kunst-



Fig. 111. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

geschichtlichen Würdigung mancher andern Reliefe bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehn würde hier zu weit führen, und über den Mangel an originaler Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das allerdings durch Abgreifen der Oberfläche stark gelitten hat und daher in der Formgebung oberflächlicher erscheint, als es wohl ursprünglich gewesen ist, besteht darin, daß es uns den Beginn der archaistischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in größerem Maße die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt.

Von vorzüglichem Formenadel sind die Figuren in dem Iphigenienreliefe des Kleomenes (oben S. 295), ist ganz besonders die Iphigenia selbst, welcher der Priester eben eine Locke, zur Vorweihe des Opfers vom Haupte schneidet, eine in ihrer stillen und gefaßten Trauer wahrhaft rührende Gestalt. Welchen Grad von Selbständigkeit in ihrer Erfindung Kleomenes in Anspruch nehmen kann ist zweifelhaft; den mit verhülltem Haupte in tiefster Trauer abseit stehenden Vater Agamemnon hat er dem Motive nach sicherlich einem im Alterthum besonders berühmten Gemälde dieses Gegenstandes von Timanthes von Kythnos (s. SQ. Nr. 1734—1739) entlehnt, und daß er seine Iphigenia ebendaher abgeleitet habe ist mindestens nicht unwahrscheinlich. Die Nebenfiguren in dem Reliefe dagegen stammen nicht von dem Gemälde des Timanthes her, sie sind aber, mögen sie des Kleomenes persönliches Eigenthum sein oder nicht, verhältnißmäßig wenig bedeutend. Der Ausführung nach kann sich dieses nicht zum besten erhaltene Relief durchaus neben dasjenige des Salpion stellen und überragt mit diesem zusammen dasjenige des Sosibios.

DRITTES CAPITEL.

Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke in den beiden letzten Capiteln besprochen worden sind, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der hier die Rede ist. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung zu unterziehn ist nament-

lich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil wenigstens einige derselben sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht großen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das größte Interesse bieten, sind folgende.

1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos (SQ. Nr. 2272), der Meister des sogenannten „Borghesischen Fechters" im Louvre (s. Fig. 112). Er ist vielleicht der Enkel eines anderen Ephesiers Agasias (SQ. Nr. 2277), der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft; da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es am wahrscheinlichsten, daß Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehn genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Hagnos, der mit einem zweiten Künstler, dessen Name wahrscheinlich Agneios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist[49]), eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene (SQ. Nr. 2285), der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer" im britischen Museum (unten Fig. 114). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillae gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. u. Z.) das Heiligthum des iulischen Geschlechtes weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, daß in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Wahrscheinlich gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künster aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 113 a. u. b.), wenigstens fand sich

4. der Name des Alex]andros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Maeander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit derjenigen der herrlichen Statue wohl fast unzweifelhaft zusammengehört hat. Es ist dies freilich nicht unbedingt zu beweisen, um so weniger, da diese Inschrift jetzt verschwunden, ja absichtlich beseitigt, wenn nicht zerstört zu sein scheint[50]), aber grade dieser Umstand spricht in sofern für ihre Echtheit und Zugehörigkeit, als die Beseitigung

doch nur das Motiv gehabt haben kann, ein lästiges Zeugniß für die späte Entstehung der Statue der öffentlichen Controle zu entziehn. Aus der Trefflichkeit der Statue allein aber von vorn herein zu schließen, daß sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, ist auf keinen Fall erlaubt. Ohne deshalb das nicht vollkommen Sichere, wenn auch überaus Wahrscheinliche als durchaus sicher hinzustellen, soll in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachgewiesen werden, daß Momente vorhanden sind, welche die Möglichkeit ihrer Entstehung in dieser Periode gar wohl glaublich erscheinen lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias (SQ. Nr. 2286), die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrians in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unten Fig. 115), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein [51], wenigstens kennen wir noch einen Zenon (SQ. Nr. 2287—89), von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus (SQ. Nr. 2290) von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiadische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus (SQ. Nr. 2291) als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schließlich sei auch noch der Bithynier Eutyches (SQ. Nr. 2292), der Künstler eines athletischen Ehrendenkmals von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum, mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten Borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 112) beiliegt [52].

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, daß sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergiebt sich aus der Stellung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder wahrscheinlicher der selbst nicht dargestellt gewesene Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoß oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spähende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte rechte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einem Reiter gegenüber durchaus paßt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winckelmann wollte. Daß die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer gewesen sei [53], ergiebt sich



Fig. 112. Der sogenannte „borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.

aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's äußerste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoß von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts vorzubereiten, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den besonderen Namen der Statue betrifft, so wird man einen solchen auf heroischem Gebiete eben so vergeblich suchen, wie auf geschichtlichem. Beides ist allerdings von verschiedenen Seiten geschehn; allein wenn man auch zuzugeben geneigt sein mag, daß die Intention des Künstlers in der Durchbildung des Körpers und seiner Bewegung über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgehe, so muß dennoch der durchaus nicht idealische Typus des Kopfes uns abhalten, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, ganz abgesehen davon, dass man schwerlich einen auch nur halbwegs passenden Heroennamen wird auffinden können, was doch möglich sein müßte, wenn der Künstler an eine Idealfigur gedacht hätte. Andererseits hat aber wiederum der Kopf durchaus nicht den Charakter eines Portraits, was doch der Fall sein müßte, wenn man an eine historische Person denken sollte; und somit wird man, und das ist für die Beurteilung der Statue von schwerwiegender Bedeutung, bei ihrer allgemeinen Bezeichnung als der eines Kämpfers stehn bleiben und die Erklärung dieser Darstellung ausschließlich auf künstlerischem Gebiete suchen müssen [54]).

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Kämpfende befindet, in's Auge faßt, der könnte sich versucht fühlen, zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen heftigen und gefahrvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, daß er sich nicht pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, daß die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern so überwiegend den Verstand beschäftigt, daß man sich fast zwingen muß, daran zu denken, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefahrvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner eigenen Absicht nicht gewachsen gewesen, ja man würde diese Folgerung machen müssen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist durchaus nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschieben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck abzuleiten, den dasselbe auf den Beschauer macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Augenblicke der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äußersten Bewegung; und wenn man nun diesen ersten Eindruck um so mehr gesteigert fühlt, je näher man auf die Prüfung des Werkes eingeht, wenn man andererseits wahrnimmt, daß der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Auf-

merksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so muß man die Überzeugung gewinnen, daß es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen sei, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern daß er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt habe, welche ihm die vollkommenste Entwickelung seiner Aufgabe: der Darstellung der äußersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäß auch urteilen müssen, daß der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt habe, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung dessen, was er selbst gewollt hat, gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der größtentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, daß in unserer Statue das Extrem der Bewegung des menschlichen Körpers nach einer bestimmten Richtung dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen ähnlicher heftigen Bewegungen, oder endlich durch Prüfung der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich als richtig erweisen, was Feuerbach sagt: „die Gliedmaßen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, daß der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken." Demgemäß scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellt die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, daß die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie vielmehr auch darin erkennen, daß der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äußerstes zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äußerstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem der Tod aus Erschöpfung folgte, und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, daß wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung

oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiß sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Erfindungen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheile des letzteren ausfallen; allein die größte Verschiedenheit liegt in noch einem andern Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist, obgleich ihr Grundmotiv ebenfalls aus der Natur und Wirklichkeit entnommen und in älteren Kunstwerken vorgebildet ist, augenscheinlich nur eine durch Reflexion planmäßig bis zum Äußersten getriebene Steigerung dieses natürlichen Grundmotivs, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniß der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniß des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue kein sachliches Interesse beansprucht, weil es sich in ihr nicht um eine That handelt, zu deren Schilderung die Darstellung in dieser Form nothwendig wäre, sondern um eine Stellung, die an und für sich ein rein künstlerisches und technisches Interesse in Anspruch nimmt, weil sich ferner dem Beschauer aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüthe vollkommen kalt. Bewunderungswürdig ist allerdings das Ergebniß der Berechnung in der Composition dieser Statue, so viel Überlegtes, Geregeltes, Bewußtes sie trotz aller Heftigkeit haben mag; man beachte, in wie gesteigerter Weise die von der alten Kunst stets beobachteten Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuß vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entstehn Gegensätze der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, die nicht vollkommener gedacht werden können, und dennoch empfinden wir unmittelbar, daß, so durchaus möglich diese Gegensätze sein mögen, sie in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bilden werden und eben deßhalb daß sie vom Künstler seinen Zwecken gemäß zurechtgemacht sind.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne, bezieht. Und in der That findet man, daß so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gespendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehn, auf die Ab-

gewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniß der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniß der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so mußte er sich einer Formgebung befleißigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er mußte die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, mußte die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und deswegen ist seine Statue, schwerlich durch Zufall grade sie, benutzt worden, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren und nachzuweisen, ein wie eminentes anatomisches Wissen dieser Künstler besessen habe [55]). Allein eben das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniß zu verwerthen und möglichst reichliche Einzelheiten der Formen zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen frischen Lebenswahrheit hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewundernswerther Weise innegehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Frische und Wärme ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und durch ihren virtuosen Vortrag die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Gesammteindruck geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, einen guten Abguß der Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Einzelheiten aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich größeres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer größeren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer größeren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und mehre andere Erklärer nehmen an, daß die Statue thatsächlich zu einer größeren Gruppe gehört habe. Dennoch ist dies im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äußeren Grunde, wie aus einem inneren. Der äußere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese wirklich einer Gruppe angehörte. Der innere Grund aber ist, daß es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppirung mehrer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, daß die Statue nicht von einem, sondern daß sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund steht auch der Ansicht im Wege, daß wenigstens der unmittelbare Gegner des Kämpfenden real vorhanden gewesen sei; denn dieser müßte und würde uns

grade die Ansicht der Statue decken oder trüben, welche durch die Richtung ihres Gesichtes und durch die Stellung der Künstlerinschrift als die Hauptansicht bezeichnet wird. Somit wird man sich dafür entscheiden müssen, daß die Statue von Anfang an allein gestanden hat und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer größeren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, ist dabei in sofern gleichgiltig, als sie bei dieser Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müßte, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, daß der Borghesische Kämpfer als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, ein nicht unbedeutendes Licht.

In diesem seinem Charakter als ein virtuos durchgearbeitetes Schaustück ohne idealen Gehalt und ohne sachliches Interesse kennzeichnet sich das Werk des Agasias nicht allein als eine Hervorbringung der Spätzeit der Kunst, sondern es tritt in einen bemerkenswerthen Gegensatz zu den Hervorbringungen der wesentlich gleichzeitigen attischen Künstler, welche eine überwiegende Richtung auf das Ideale festhalten. Dagegen zeigt sich in dem „Borghesischen Fechter“ im Formellen eine Verwandtschaft mit mehren Werken, welche man unter den Einflüssen der rhodischen Kunst entstanden denkt (s. Buch V. Cap. 4), ja auch mit dem Hauptwerke dieser Schule selbst, dem Laokoon. Und während die rhodische Schule von der jüngeren sikyonischen des Lysippos ihre Anstöße erhielt, kann man in dem Werke des Agasias einen letzten Ausläufer dieser mehr auf formale Schönheit und technische Eleganz als auf geistigen Gehalt gerichteten Schule erkennen, deren Proportionskanon auch dem „Borghesischen Fechter“ mit seinem kleinen Kopf und seiner schlanken Gestalt zum Grunde liegt.

Das größte Interesse unter allen Denkmälern dieses Kreises nimmt die 1820 auf Melos gefundene Statue der Aphrodite Fig. 113 in Anspruch, deren muthmaßliche Ergänzung auf ihre kunstgeschichtliche Beurteilung von so entscheidendem Einfluß ist, daß es geboten erscheint, in eine genauere Untersuchung über die wahrscheinliche ursprüngliche Composition der Statue einzugehn, obwohl sich aus lebhaften Erörterungen einer Reihe der tüchtigsten Gelehrten [56]) über diesen Punkt keine Übereinstimmung hat gewinnen lassen und obwohl von vorn herein zugestanden werden muß, daß man weiter als bis zur Aufstellung einer relativ wahrscheinlichsten Ansicht nach Lage der Sache und mit den bisher vorhandenen Mitteln der Kritik schwerlich gelangen kann.

Die Statue wurde ohne Arme gefunden; als man zwei Jahre nach ihrer Entdeckung nach den fehlenden Theilen der Figur suchte, fand man ein Stück eines linken Oberarmes und eine linke Hand, welche einen Apfel, nicht aber etwa frei zwischen den Fingen wie um ihn zu zeigen, sondern ziemlich fest in das Innere der Hand verschlossen hält. Nun wird freilich von einigen Seiten [57]) versichert, diese Theile gehören ganz unzweifelhaft zu der Statue, ja man behauptet sogar, es finden sich auf der Hand Abblätterungen des Marmors, welche sich in entsprechender Richtung an dem Fragmente des Armes bis zur Schulter fortsetzen, und danach hat man gemeint, die Göttin habe triumphirend den Apfel des Paris in der Linken emporgehalten. Allein einmal steht die Zugehörigkeit der erwähnten Fragmente doch keineswegs fest, im Gegentheil lassen sich mancherlei Zweifel

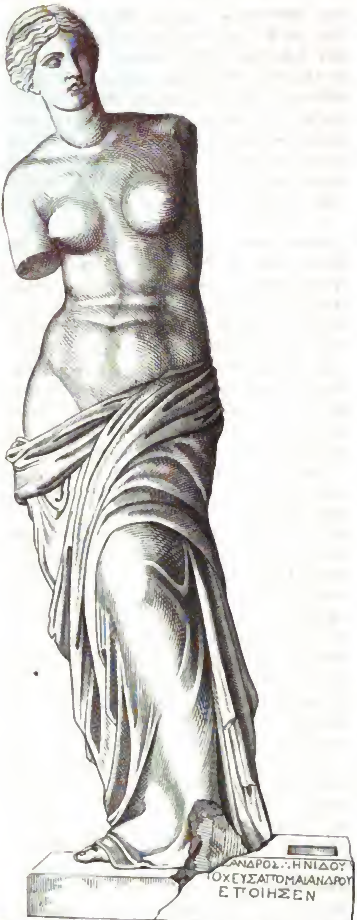


Fig. 113. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von [Alex]andros von Antiocheia.

gegen dieselbe erheben[58]), und andererseits ist die vorausgesetzte Composition so höchlich ungeschickt, namentlich ist das Erheben des Apfels in der Linken eben so auffallend, wie die Art, wie derselbe gefaßt wird, einem triumphirenden Zeigen wenig entsprechend erscheint. Endlich ist die Frage um die Handlung der rechten Hand unter dieser Voraussetzung so ungenügend beantwortet[59]), daß diese Hypothese, wenn sie überhaupt Anhänger gehabt hat, jetzt wohl als beseitigt betrachtet werden darf.

Nicht günstiger kann man über Wieselers Hypothese (s. Anm. 56) urteilen. Nimmt man eine mit der Linken gehaltene, aufgestützte Lanze an, so bleibt die starke Beugung des Oberkörpers der Göttin unerklärt; ein Schwert aber oder einen Helm würde die Göttin schwerlich in der Linken erheben und kaum wird man glauben dürfen, diese Gegenstände seien von dem Gewicht gewesen, daß sie die erwähnte Beugung des Körpers zu motiviren im Stande wären. Außerdem bleibt man über die Handlung der rechten Hand unter allen diesen Umständen im Unklaren, während mit vollem Rechte bemerkt worden ist, beide Arme scheinen eine gemeinsame Handlung gehabt zu haben.

Dieser Forderung einer gemeinsamen Handlung beider Arme entspricht der dritte, von Millingen (s. Anm. 56) ausgegangene Ergänzungsvorschlag, welcher der Göttin einen Schild

(den des Ares) in beide Hände giebt und entschieden die meisten Anhänger zählt. Eine analoge Composition ist schon in hellenistischer Zeit bekannt gewesen [60]) und findet sich in Münztypen von Korinth (der römischen Colonie daselbst) wieder, welche man für Nachbildungen einer von Pausanias (II. 5. 1. SQ. 2239) auf Akrokorinth gesehenen Statue hält und insbesondere auch zur Ergänzung der im Amphitheater von Capua gefundenen, im Museum von Neapel befindlichen Statue [61]) verwendet hat. Diese Restauration schien um so mehr zu befriedigen, als man aus ihr am besten die energische Biegung des Oberkörpers als Gegenwirkung gegen die Last des Schildes glaubte motiviren zu können und als zugleich der Gedanke an eine über Ares triumphirende Aphrodite (man hat sie Venus Victrix genannt) den stolzen und kräftigen Formen der melischen Statue zu entsprechen scheint. Dennoch stehn auch dieser Annahme nicht unerhebliche Bedenken entgegen. Erstens nämlich treffen die erwähnten Analogieen nur sehr ungefähr zu; in ihnen handelt es sich um ein Bespiegeln der Göttin in dem dem Ares abgenommenen Schilde, welches für die Statue von Melos nicht wohl annehmbar ist, weil dem sowohl die Richtung des Kopfes und des Blickes entgegensteht, der weit über den Schild hinausgehn würde, wie auch der ernste und strenge Gesichtsausdruck, der auf Nichts weniger, als auf eine Bespiegelung schließen läßt, und weil ferner dies freilich deutliche, aber kleinliche und spielende Motiv sich mit der stolzen Hoheit, welche die ganze Satue athmet, schlecht verträgt [62]). Dazu kommt zweitens, daß ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Größe der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch eine der besten Ansichten des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Drittens muß geltend gemacht werden, daß bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemäße, fast nothwendige Bewegungs- und Compositionsmotiv gewesen wäre, ja daß eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines ersonnen scheint. In der melischen Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand sicherlich nicht auf dem linken Schenkel geruht, wo sie bei dem Verlorengehn des Armes nothwendig eine, und zwar eine leicht erkennbare Spur hinterlassen haben müßte, und ohne dies ist die ganze Bewegung eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife, eine um so ungeschicktere, da die Göttin den Schild nicht einmal zum praktischen Zwecke der Bespiegelung, sondern als bloßes Attribut und gleichsam in Gedanken, dennoch mit der Anstrengung, die ihr gebeugter Oberkörper zeigt, seitwärts vor sich hinhält [63]). Endlich muß noch hervorgehoben werden, daß man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuß auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fußes vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania des Phidias (Bd. I, S. 233) den Fuß stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Be-

deutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepaßt?

Die vierte der bisher vorgeschlagenen Restaurationen, welche zuerst Quatremère de Quincy (s. Anm. 56) vertheidigte, gruppirt die Göttin mit Ares, dem sie den linken Arm auf die Schulter oder um den Nacken legte, während ihre rechte Hand seine linke entweder faßte oder sich gegen dieselbe oder den Arm hin bewegte. Dieser Vorschlag stützt sich auf eine Reihe von ähnlich componirten, gleich oder ähnlich bekleideten Figuren der Göttin, welche sie in der angegebenen Verbindung mit Ares zeigen [64]). So wie aber diese Monumente in ihrer Darstellung der Aphrodite auch in ihren echten Theilen (denn die Arme sind in den meisten statuarischen Exemplaren ergänzt und die Köpfe aufgesetzt) weder unter einander noch mit der melischen Statue genau übereinstimmen, so sind sie auch keineswegs im Stande, alle Schwierigkeiten der Ergänzung dieser Statue hinwegzuräumen; nur wird man bei ernstlicher Prüfung nicht umhin können einzugestehn, daß bei weitem nicht alle Einwendungen, welche gegen die Gruppirung der Aphrodite von Melos mit einem Ares, den wir ungefähr in der Gestalt des s. g. Achilleus Borghese im Louvre uns vorstellen mögen, erhoben worden, stichhaltig oder sonderlich schwer wiegend sind [65]). Wenn man gesagt hat, bei einer Gruppirung müßte der Kopf der Aphrodite mehr in's Profil gestellt und dem Gotte zugewandt gewesen sein, wie er es bei den verglichenen Gruppen ist, so ist die Berechtigung dieser Behauptung zweifelhaft; in jenen Gruppen, in welchen die Göttin den Gott mehr oder weniger zärtlich anblickt, an sich zieht, traulich, auch wohl bittend umarmt, während er mehr oder weniger spröde und kalt thut, ist dem Ganzen mehr ein mythisch-genrehafter Charakter gegeben; denkt man sich aber das Götterpaar in seiner heiligen ehelichen Verbindung als Tempelgruppe aufgestellt, so erscheint es vollkommen angemessen, daß die beiden Personen nicht vor den Blicken der Andächtigen eine zärtliche Scene aufführen, sondern auf die Beschauer Rücksicht nehmend und die Gesichter ihnen wenigstens halbwegs zuwendend als ruhiger künstlerischer Ausdruck des Mythus in seinem innern Gehalte, verbunden wohl, aber nicht in einander versunken erscheinen, ungefähr so, wie, um eine Parallele aus neuester Zeit anzuziehn, in Rietschels Gruppe in Weimar Goethe und Schiller verbunden dastehn, gleichwohl aber soweit mit Rücksicht auf die Beschauer componirt sind, daß sie nicht etwa im Gespräch mit einander oder in dieses aufgehend erscheinen. Ein ernsterer Einwand ergiebt sich aus der nach ihrer rechten Seite übergebeugten Stellung der Göttin, welche übrigens in der die Göttin in grader Vorderansicht darstellenden Zeichnung (Fig. 113) ganz besonders stark erscheint, viel milder dagegen bei einer Betrachtung der Statue mehr von ihrer rechten Seite her, wie sie Fig. 113 a. bietet. Das aber ist der Standpunkt, von dem aus sie gesehn sein will. Denn die jetzige Vorderfläche der Basis, welche dem Beschauer seinen Standpunkt anweist, beruht in ihrer Richtung auf moderner Restauration, die echte alte, in die moderne eingelassene Basis zeigt einen Abschnitt, welcher (s. Fig. 113 a.) sich dicht vor dem rechten Fuße der Göttin hinzieht [66]). Immerhin aber bleibt diese Beugung auffallend und macht den, gewiß nicht beabsichtigten Eindruck, als zöge die Göttin ihren Genossen mit einer Art von Gewalt an sich. Aber wer kann sagen, wie vollkommen motivirt uns diese Bewegung erscheinen würde, wenn wir die Göttin mit einer

natürlich sie etwas überragenden männlichen Figur verbunden sähen! Das ist ein Punkt, über welchen einzig und allein ein mit feinem Sinn angestellter künstlerischer Ergänzungsversuch entscheiden könnte. Endlich aber macht noch Eins Schwierigkeit: das viereckige Loch auf dem Theile der Basis, welcher die Künstlerinschrift trug. Hier ist irgend Etwas eingezapft gewesen, soviel ist für Jeden gewiß, der an der Echtheit dieses Basenstückes nicht zweifelt, und eben so gewiß ist, daß folglich die Statue nicht zum völligen Alleinstehn bestimmt gewesen ist, sondern das ihr irgend Etwas zu ihrer Linken beigegeben war, welches, wie das schon mehr denn Einer als nothwendig empfunden hat, die Beugung der Statue nach ihrer Rechten gleichsam aufwog. Was aber dieses Etwas gewesen sei [67]), das vermögen wir eben so wenig zu bestimmen, wie wir ausmachen können, ob der hier eingelassen und befestigt gewesene Gegenstand der zur ursprünglichen Composition gehörende war, oder ob er von einer von mehren Seiten behaupteten, aber freilich zweifelhaften antiken Restauration herrührt.



Fig. 113a. Profilansicht der Aphrodite von Melos.

Es mußte auf die Frage über die wahrscheinliche Ergänzung der Statue zunächst deswegen näher eingegangen werden, weil sich aus der dargelegten Ungewißheit die Schwierigkeit eines Urteils über die Erfindung und Composition des Werkes ergiebt; denn es leuchtet wohl ein, daß wir je nach der Annahme der einen oder der andern Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der Mediceïschen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmäßig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der Mediceïschen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, die Züge sind vielmehr bei aller Schönheit so vollkommen ruhig, daß man den Ausdruck eher kalt und stolz nennen könnte, während der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge uns dennoch nicht zweifeln läßt, daß wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die Göttin im Weibe zur Geltung bringen wollen. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz;

dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äußerster Feinheit und Zartheit angelegt und darf mit einer sich erschließenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der Mediceïschen Aphrodite von einer gewissen Lüsternheit und Koketterie nicht freisprechen können, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völligste Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Erfindung nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue groß und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn man sich nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren sucht, so muß mit einem Zweifel über die Originalität der Erfindung begonnen werden. Es ist freilich wahr, daß wir ein älteres Exemplar dieses Typus nicht kennen, dennoch muß man es sehr unwahrscheinlich nennen, daß den späteren Wiederholungen desselben von römischer Hand eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe. Wird sich danach die Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue kaum vertheidigen lassen und wird man auf die Annahme eines älteren auch in ihr nachgebildeten Originals hingedrängt, so bleibt doch die Schwierigkeit sehr groß, dieses Original näher zu bestimmen und die Zeit und Schule, der es angehört haben mag, zu errathen. Alles Nennen von Namen wie Praxiteles, Skopas oder gar Alkamenes, alles Suchen nach dem Vorbilde der Statue von Melos in bald diesem, bald jenem Werke eines dieser Meister ist vollkommen eitel und nicht minder eitel ist die allgemeiner gehaltene Behauptung, dieses Original müsse aus einer der beiden großen Blüthezeiten der griechischen Kunst stammen. Wenigstens ist sie dies so lange, bis man dem Meister der melischen Aphrodite ein großes Maß von Selbständigkeit in der Composition sowohl wie in der Ausführung nicht allein zugesteht, sondern bis man erwiesen hat, daß er dieses große Maß von Selbständigkeit in der That besessen habe. Und dafür möchte der Beweis deswegen schwer werden, weil die Wiederholungen dieses Typus nach dem oben Bemerkten nicht füglich aus der Statue von Melos abgeleitet werden können. Gehn sie aber alle auf ein und dasselbe, uns unbekannte Vorbild zurück, so wird man diesem dasjenige beilegen müssen, was sie alle gemeinsam haben, und in eben diesem Gemeinsamen liegen Elemente, welche es zu verbieten scheinen, das Original in die höchste Blüthezeit der Kunst hinaufzurücken. Nicht durchaus gemeinsam ist die Haltung des Körpers, der Charakter und der Ausdruck des Kopfes, aber übereinstimmend ist die Stellung im Allgemeinen und außerdem mit unwesentlichen Modificationen die Gewandung, namentlich die Art, wie das Obergewand, den Oberkörper frei lassend, um die Hüften und Beine gelegt ist. Das ist der entscheidende Punkt. Daß hierbei die Gewandung nur in einem Theile der übereinstimmenden Statuen, zu denen die melische gehört, auf das Obergewand allein beschränkt ist, während sie in anderen außer aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht, verfängt dabei wenig. Diese, eine besondere Erfindungsgabe keineswegs voraussetzende Modification steht mit dem

Charakter der dargestellten Person im Zusammenhang, und wahrscheinlich würde man irren, wenn man die stärker bekleideten Statuen als die dem Vorbilde näher stehenden betrachtete. Das, worauf es ankommt, ist die Erfindung des um den Unterkörper gelegten Gewandes, und dies ist nicht für eine Statue erfunden, deren Oberkörper mit einem dünnen Chiton bekleidet ist, sondern für eine solche, deren Oberkörper nackt erscheinen, aus der Gewandung wie die Blumenkrone aus dem Kelche hervorblühen sollte. Das Streben nach diesem Effect ist grade in der Statue von Melos besonders augenfällig; das Gewand verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, daß sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Nun aber entsteht die sehr ernste Frage, in wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war; denn die ältere Kunst, die Kunst beider Blütheperioden, soweit wir ihre Werke kennen, motivirt die Art und die Anordnung der Gewandung und den Grad der Nacktheit sachlich und durch die Situation, nicht blos durch künstlerisches Belieben und dadurch, daß Etwas schön aussieht. Solche laxere Motivirung einer Gewandanordnung, wie sie unseren heutigen Künstlern vollkommen genehm ist und in alle Wege genügend erscheint, wird man im Alterthum schwerlich vor dem Beginnen der Verfallzeit auch nur in einem einzigen durchgeführten Beispiele nachzuweisen vermögen, obgleich die Anläufe dazu in mehr als nöthig wallenden und flatternden, mehr als nöthig künstlich und reich gelegten Gewändern und Faltenmassen sich bis in die zweite Blütheperiode verfolgen lassen. Wie steht es nun hier mit der Gewandung bei der melischen Statue? Sicher absprechen würde man nur dann können, wenn die Frage über die Ergänzung derselben entschieden wäre. Denkt man die Göttin als vor Paris stehend, wohl, da begreift sich die Enthüllung vollständig genug aus der Situation, nicht minder wenn man annimmt, sie bespiegele sich in dem Schilde des Ares. Allein was diesen Annahmen entgegensteht, ist oben entwickelt worden. Folgt man hingegen dem dritten, relativ wahrscheinlichsten Ergänzungsvorschlag, gruppirt man die Aphrodite mit Ares und will man dann nicht allem Augenschein entgegen und dem Charakter der hohen Gestalt zum Hohn annehmen, es handele sich um ein mehr als kokettes Bloßstellen der weiblichen Reize um den spröden Buhlen anzuziehn oder zu halten, so wird man gestehn müssen, daß eine sachliche, durch die Situation gebotene Motivirung der halben Nacktheit der Göttin nicht vorhanden ist, während eine leicht erfaßbare, rein künstlerische Motivirung an ihre Stelle getreten ist. Neben einem selbst nur behelmten Ares, welcher außerdem vielleicht die Lanze in der Hand, vielleicht das Schwert und wer kann sagen, ob nicht eine Chlamys umgehängt hatte, würde eine gänzlich ungewandete Aphrodite nicht nackt, sondern entkleidet erscheinen, während andererseits mit ihrer völligeren Bekleidung neben seiner Nacktheit der volle Reiz dieser grandiosen weiblichen Formen neben den entsprechenden männlichen hätte geopfert werden müssen. Rein künstlerisch motivirt und gerechtfertigt wäre also in diesem Falle die halbe Nacktheit der melischen Statue allerdings, aber schwerlich wird man von der Zeit des Skopas und Praxiteles, um von Alkamenes ganz zu schweigen, nachweisen oder auch nur wahrscheinlich machen können, sie habe sich mit einer solchen nur künstlerischen Motivirung genügen lassen.

Aber auch wenn man sich, den entgegenstehenden Schwierigkeiten zum Trotze der Restauration anschließt, welche der Göttin den Schild als Spiegel in die Hände giebt, wird man den in der melischen Statue dargestellten Grad der Nacktheit der besten Zeit nicht zutrauen dürfen. Es wurde schon erinnert (s. Anm. 60), daß in hellenistischer Zeit Apollonios Rhodios eine sich im Schilde des Ares spiegelnde Aphrodite gewiß nach Anleitung eines Kunstwerkes schildert; hier heißt es von dem Gewande, es sei der Chiton von der Schulter auf den linken Arm hinabgeglitten und habe die Brust entblößt. Das ist vollkommen in Ordnung, die Entblößung ist eine nicht gemachte, sondern von selbst entstandene. Bei der Statue von Melos ist aber das Gewand natürlich nicht hinabgeglitten, sondern um den Unterkörper gelegt, und dies würde sachlich nur dann und auch dann nur allenfalls gerechtfertigt sein, wenn es sich um eine Toilettenscene handelte. Aber wer mag die annehmen? und wer mag glauben, Aphrodite habe sich des Aresschildes als Spiegel bei ihrer Toilette bedient? Und somit erscheint auch unter Annahme der Restauration mit dem Schilde der Grad und die Art der Nacktheit der melischen Statue als Willkür. Möglich, daß sich die stärkere Entblößung nach und nach aus jenem Herabgleiten des Chiton in der Schilderung des Apollonios entwickelt hat (das Entgegengesetzte ist sicher nicht der Fall); wenn wir aber die geringere Entblößung und damit die strengere sachliche Motivirung der Gewandung in hellenistischer Zeit finden, wie sollten wir die größere und willkürliche Entblößung in die Blüthezeit der Kunst versetzen? Weit eher könnte man sie der Periode zutrauen, in welcher Alexandros, des Menides Sohn von Antiocheia die Statue der Aphrodite von Melos verfertigte. Dazu kommt nun aber noch, daß es wenigstens zweifelhaft ist, ob diese Gewandanordnung thatsächlich möglich sei, oder ob nicht von ihr dasselbe gelte, was von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt worden ist, ob nämlich ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand ruhig haften könne und nicht vielmehr völlig hinabgleiten müßte. Die Entscheidung hierüber ist gewiß sehr schwer; sollte sich aber auf die eine oder auf die andere Art herausstellen, daß der Künstler, indem er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte, wo dasselbe am effectvollsten wirkte, die reale Möglichkeit seines Haltens nicht beachtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, so würde dies, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein neues starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue sein, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemäße Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der melischen Aphroditestatue kann nach dem vorstehend Gesagten das unbedingte Lob nicht gespendet werden, welches man vielfach über dieselbe anstimmen hört. Anders verhällt es sich in Betreff der Formgebung, über welche freilich sehr verschieden geurteilt worden ist, so daß sehr gewiegte Kenner [68]) den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, daß der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe, während allerdings die überwiegende Mehrheit aller derer, welche sich über die Statue ausgesprochen haben, von ihren Verdiensten die allergünstigste Meinung hat. Und ganz gewiß mit Recht. Was das Nackte anlangt ist schon oben auf die Großheit der Anlage, die üppige und dennoch in der Fülle maßhaltende Schönheit hingewiesen worden;

derselbe feine Kenner aber (Ed. v. d. Launitz), dessen Beurteilung des vaticanischen Torso oben mitgetheilt wurde, sagt von der Aphrodite: „hier ist die Behandlung, und was noch mehr ist, die Idee des Fleisches wohl das Vollkommenste, was wir in dieser Hinsicht an weiblichen Figuren kennen, denn das Fleisch der Venus von Milo ist von der Art, auf welche der homerische Ausdruck, „es blüht in ewiger Jugend" vollkommen anwendbar ist. Alles was uns von weiblichen Körpern aus dem Alterthum erhalten ist, kann wohl schwerlich den Vergleich mit dieser Aphrodite in Hinsicht auf die Behandlung des Fleisches aushalten, wenn ihr gleich einzelne Torsi in verschiedenen Museen sehr nahe kommen; und wie sich auch die höchst talentvollen Plastiker der neueren Zeit bemüht haben, etwas Gleiches in der Behandlung des Fleisches hervorzubringen, es ist ihnen nicht gelungen." Bewunderungswürdig ist namentlich, wie die Beobachtung mancher kleinen Einzelheiten, z. B. der leichten Falten der Haut am Halse mit der Idealität der ganzen Auffassung verschmolzen ist ohne diese zu beeinträchtigen oder neben ihr als wesenlos zu erscheinen. Einen ganz vorzüglichen Reiz verleiht der Statue die von aller Glätte weit entfernte Weichheit in der Behandlung der Marmoroberfläche, die Meisterlichkeit in der Darstellung der Haut, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt, und deren Eindruck noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors sowie durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, obgleich derselbe auch in guten Abgüssen nicht verloren geht. Ohne Zweifel liegt darin ein besonderes Verdienst des Künstlers; wenn wir dasselbe aber nicht überschätzen und in Gefahr gerathen wollen, auf diese lebenswarme und schwellende Behandlung des Marmors falsche kunstgeschichtliche Schlüsse zu bauen, etwa zu behaupten, dergleichen sei in der Periode nicht mehr möglich gewesen, in welche die Inschrift den Meister der melischen Statue weist, so muß man nicht vergessen, wie verschwindend gering unter unserem Antikenbesitze Statuen sind, welche in so vortrefflichem Zustande der Erhaltung der Oberfläche, so mit allen Feinheiten auf uns gekommen, mit denen sie aus der Hand ihrer Verfertiger hervorgingen, in wie hohem Grade vielmehr die gewaltige Mehrzahl namentlich der aus älteren Funden stammenden Antiken durch schonungsloses Reinigen, Abreiben, Verglätten gelitten hat. Allerdings bleibt auch über die Behandlung der Oberfläche hinaus dem Meister der melischen Statue in der Behandlung des Nackten ein hervorragendes Verdienst; und die Behandlung der Gewandung mit ihren scharfen Faltenbrüchen und ihren breiten, auch in den Tiefen noch leuchtenden Flächen erscheint gegenüber der kleinlichen und verkünstelten Manier bei vielen anderen Werken so sehr der besten Zeiten würdig, daß sie unmittelbar an die Sculpturen vom Parthenon erinnert und mehr als Einen bewogen hat, die Aphrodite von Melos in deren unmittelbare Nachbarschaft hinaufzurücken. Allein dies zu thun würden wir doch nur dann berechtigt sein, wenn wir, im Besitze einer ungleich größeren Anzahl von Originalarbeiten wirklich begabter Meister der späteren Periode, die melische Statue auch diesen allen in dem was sie vor der Masse der Copistenproducte auszeichnet, so überlegen fänden, daß wir einsehn müßten, die Periode sei in ihrer Gesammtheit zu einer solchen Leistung unfähig gewesen. So aber steht die Sache keineswegs, und wenn wir die wenigen Capitalstücke bedeutender Meister vergleichen, so wird sich kaum ein Grund herausstellen, warum

einer Periode, welche den Torso vom Belvedere und den Borghesischen Kämpfer hervorgebracht hat, nicht auch eine Aphrodite von Melos zugetraut werden könnte.

Was aber deren Verhältniß zu früheren Perioden anlangt, so mag es zweifelhaft erscheinen, ob man diesen in Betreff des Technischen und Formellen noch höhere Leistungen zutrauen darf, von denen man sich kaum eine concrete Vorstellung zu machen im Stande sein wird; allein man sollte dabei nicht vergessen, daß grade die Technik das eigentlich vererbbare Gut großer Perioden der Kunst ist, daß an den hohen Mustern der eigentlich schöpferischen Perioden ein begabter Nachfahr gerade im Formellen am ehesten Sinn und Auge für eine hohe, reine und lebensvolle Schönheit ausbilden kann, während er in Betreff seiner Erfindungen und Compositionen weit leichter von dem Geist und dem Geschmacke seiner Zeit beherrscht sein wird. Und eben deswegen ist oben in ausführlicher Weise dargelegt, daß und warum die Erfindung und die Composition der Aphrodite von Melos von einer gewissen Schwäche und Willkür schwerlich freizusprechen ist. Den Vorzügen der Statue also steht ein gar nicht unwesentlicher Mangel gegenüber, und eben dieser macht es vollkommen denkbar, daß sie die Hervorbringung einer Epigonenepoche sei, während in den Blüthezeiten der Kunst Alles, Erfindung, Composition, Formgebung und Technik auf gleicher Höhe sich befand.

Wenn bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch den Hyperbeln unbedingten Lobes entgegenzutreten war, mit welchen die Aphrodite von Melos allgemein erhoben wird, so darf doch noch weniger denjenigen Lobsprüchen beigestimmt werden, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 114 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Das Werk soll zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, dann in Beziehung auf den formellen Theil der Darstellung geprüft werden.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition [69]) zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst auf dem Gipfel des Berges, der wahrscheinlich den Parnaß, wenn nicht den Olymp bedeuten soll, sehn wir Zeus bequem gelagert sitzen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in zwei Reihen, auf den Abhängen des Berges vertheilt, die neun Musen, alle bis auf Thalia, welche in begeistertem Schritte den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle, wahrscheinlich der berühmten korykischen am Parnaß, Apollon Kitharoedos und neben ihm, jenseits des das delphische Local bezeichnenden Omphalos, an welchem Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person (wohl die Pythia) mit der Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fußgestell neben einem Dreifuß die Statue eines Dichters, dessen im Original unbärtiger Kopf modern ist und in dem mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit entweder Hesiodos oder Orpheus zu erkennen sein wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homers durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am verständlichsten L. Schmidt, dem wir in der Deutung der Beziehungen der Personen gefolgt sind. Homeros (*ΟΜΗΡΟΣ*) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (*ΙΛΙΑΣ*) mit dem Schwert und



Fig. 114. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

Odysseia (*ΟΔΥΣΣΕΙΑ*) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), an seinem Fußschemel sind eine Maus und ein Frosch einander gegenüber, um auf die Batrachomyomachie anzuspielen, angebracht, während von hinten her die bewohnte Erde (*ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ*), den Modius auf dem Haupte, den Dichter bekränzt, anzudeuten, daß sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (*ΧΡΟΝΟΣ*) Schriftrollen hält, anzudeuten, daß die Zeit des Dichters Werke bewahrt und sie der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opferstier, ein auf Homers so gut wie des Künstlers kleinasiatische Heimath hinweisender karischer Buckelochse, ist bereit, der Mythos (*ΜΥΘΟΣ*), den die epische Poesie verherrlicht, hier als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (*ΙΣΤΟΡΙΑ*) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (*ΠΟΙΗΣΙΣ*), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, größer gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (*ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, *ΚΩΜΩΔΙΑ*) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (*ΦΥΣΙΣ*) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, daß in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben nicht etwa die Natürlichkeit der homerischen Poesie, sondern die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werden solle. Die Beziehung dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tugend, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (*ΑΡΕΤΗ*, *ΜΝΗΜΗ*, *ΠΙΣΤΙΣ*, *ΣΟΦΙΑ*), deren Verhältniß zum Dichter und zu der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniß der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schließt sich die Verehrung Homers in allerdings sinnvoll gewählten allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch in ihrer Auswahl und Zusammenstellung nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefaßt werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstößt gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewußt festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne daß hier auf eine am wenigsten an diese Stelle gehörende Entwickelung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange eingegangen werden kann, sollen nur diejenigen hervorgehoben und kurz motivirt werden, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, daß das

Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, daß das Relief in körperlicher Realität dargestellt und daß jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflicte gerathen müssen. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, und zwar deswegen, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatze fließt als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und zwar vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall wesentlich gleichen Fläche, und, so zu sagen, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefen auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstoßen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem großen Theile seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Absicht der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiß eher daraus ableiten, daß er für seine Figuren eine gewisse Größe bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und was ihr verboten ist.

Mit diesem Verstoße gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hangt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) die Beziehung der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist; das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muß dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muß ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muß, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildung in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Consequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, die Beziehung zu der Fläche, dem hier wenn auch nicht idealen so doch durch einen an Säulen ausgespannten Teppich wesentlich ebenen und gleichmäßigen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, daß nur vermöge der Gleichartigkeit der Relieferhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den andern als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, das heißt der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobenem Flachrelief dargestellt hat, was auch bei den geringen Dimensionen des Kunstwerkes keineswegs durch eine vielleicht hohe Anbringung derselben motivirt oder entschuldigt werden kann. Ein fernerer Fehler ist die sehr ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoß angeführt werden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, daß Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewußt war, und zwar daß er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principlosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muß.

Wenn nun noch ein Wort über das Maß der Originalität dieses Werkes hinzugefügt werden soll, so genügt es auszusprechen, daß der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren größtentheils auch uns noch erhaltenen Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe, für welche er übrigens in mancherlei Votivreliefen ebenfalls wenigstens die Motive vorfand, in der ihnen gegebenen Bedeutung selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, daß der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen mußte, um überhaupt dem Beschauer zum Bewußtsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk muß im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig genannt werden, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen [70]). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen: etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an

Homers Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den großen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so außer bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen Reihe, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse, bei welcher der nachflatternde Gewandzipfel modern restaurirt ist, und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homers. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Es ist schon oben (S. 317) darauf hingewiesen worden, daß es aus mehren Gründen, welche Brunn fein entwickelt, Kortegarn (s. Anm. 69) noch verstärkt hat, wahrscheinlich sei, daß dies Relief unter Tiberius' Regierung (man darf fast mit Gewißheit sagen im Jahre 16 nach Chr. Geb.) verfertigt worden; wenn Kortegarn annimmt, das Thema desselben und der sinnvolle Gedankeninhalt sei dem Künstler von einem Grammatiker angegeben, und Archelaos habe die ursprünglich unkünstlerische Erfindung so gut oder so schlecht es eben gehn wollte, unter Benutzung von damals in Rom angehäuften Kunstwerken, figürlich dargestellt, so hat das sehr Vieles für und kaum Etwas gegen sich.

Den Schluß dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmeten Capitels möge eine kurze Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 115) bilden, die, wie oben bemerkt, in Hadrians Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaur rechts trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoß[71]). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem älteren Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar kläglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil die Kentauren derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man, wenngleich sie nur den Werth eines Epigramms hat, glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Contrasten der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne daß man sich gleichwohl für diese Kunst-



Fig. 115. Die Kentauren von Aristeas und Papias.
(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

werke erwärmen könnte. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, daß sie erst im Zeitalter Hadrians erfunden, und daß Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wiederholungen wenigstens das pariser Exemplar des älteren Kentauren (das der Erhaltung des Eros wegen in Fig. 115 mitgetheilt ist) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias können demnach nur als Copisten gelten, und es kommt bei ihrer Beurteilung lediglich auf die Technik an. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich nur vermuthungsweise, wenngleich wahrscheinlich genug ermitteln lassen; wenn man freilich mehrfach von einer großen Ähnlichkeit der Körperhaltung des älteren Kentauren mit dem Laokoon geredet, ja eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen, und dadurch eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren zu erhalten gemeint hat, so ist bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehn worden, daß der ältere Kentaur vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen übereinstimmende Copie des Kentauren in der Bd. I, Fig. 61 b (S. 296) abgebildeten Metope des Parthenon erweist [72]). Danach rückt allerdings die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf, aber freilich nicht auch die Wahrscheinlichkeit, indem „die pikante Verbindung des schelmischen Eros mit dem wilden Geschlechte der

Kentauren dem Charakter der alexandrinischen Poesie entspricht, die sich mit Vorliebe in den Schelmereien des Eros ergeht; und gewiß ist die Gruppe nicht früher entstanden" (Friedrichs a. a. O.), schwerlich aber auch ist diese immerhin originale Erfindung erst in hadrianischer Zeit in Rom gemacht worden. Die Arme des Eros auf dem Rücken des älteren Kentauren sind ergänzt, und die Vermuthung [73]), der Knabe habe den Kentauren ursprünglich am Ohre gezupft oder am Haar gefaßt gehabt, ist wahrscheinlich genug; die Situation wird dadurch noch lebendiger motivirt und die travestirende Ähnlichkeit mit dem Kentauren der Parthenonmetope noch größer. Die (bakchische) Bekränzung des Eros soll wohl andeuten, daß der Wein mitgewirkt hat, den Kentauren — dessen Kopf in einer fragmentirten Wiederholung selbst mit Weinlaub bekränzt ist — dem Liebesgott untergeben zu machen.

In Betracht der Formgebung und der Technik der Kentauren des Aristeas und Papias, welche von Brunn am genauesten erörtert worden ist, kann man dem von diesem abgegebenen Urteil in der Hauptsache nur beistimmen. „Sie (die Künstler) wollten womöglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen, oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersteren Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partieen des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höheren Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander." Dies ist schwerlich der zutreffende Ausdruck, vielmehr scheint es, daß die Künstler, von dem Streben ausgehend, die Flächen zu beleben und interessanter zu machen, zu einer namentlich an den Pferdeleibern sehr merkbaren unruhigen und im Grunde unorganischen Behandlung der Oberfläche verleitet worden sind, mit der sich eine mangelhafte Überwindung der Masse und eine gewisse Schwächlichkeit in der Gliederung gesellt. Der Erfolg ist, daß diese dickbäuchigen Pferdeleiber auf den unkräftigen Beinen sehr wenig bewegungsfähig erscheinen. Mit jenem Streben nach möglichst weit getriebener Detailirung der Oberfläche hangt aber zusammen was Brunn weiter bemerkt: „die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stoßend sich gewissermaßen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordnetsten Zweig der künstlerischen Thätigkeit und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter."

Indem es einer Schlußbetrachtung vorbehalten bleiben muß, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Gesammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, ist zunächst noch die Betrachtung einer dritten Künstlergruppe nöthig, welche, in dieser Zeit mit Ruhm thätig, auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat, und von deren Werken einige erhalten sind, welche demjenigen, welcher nach einem sicheren Maßstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen sucht, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

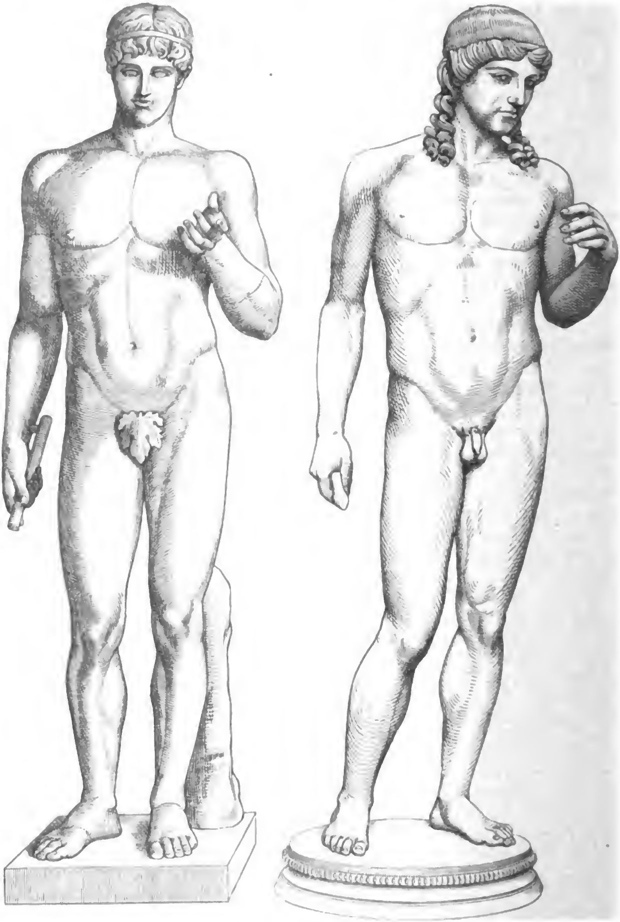
VIERTES CAPITEL.

Pasiteles und seine Schule [73]), Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles, dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. u. Z. den unteritalischen Städten insgesammt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompejus, doch scheint er bis über 30 v. u. Z. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Juppiter von Elfenbein in dem Juppitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die, weil sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combinirt werden. Außer dem Juppiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehn sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, daß er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete; auch muß bemerkt werden, daß er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlaßte, allen seinen Werken äußerst genau gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauche gewesen zu sein scheint, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem andern Künstler, Arkesilaos, besonders hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, daß er, einen Löwen

nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfige hervorgebrochenen Panther in ernstliche Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über ausgezeichnete Kunstwerke unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen, welche, wenn man sie zusammengefaßt, vielleicht im Stande sind, uns über den Charakter dieser Schule näher aufzuklären.

In der Inschrift einer nackten männlichen Statue in der Villa Albani (Fig. 116 a.) nämlich nennt sich Stephanos Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Diese Figur ist mehrfach bis in die neueste Zeit als Athlet bezeichnet und danach beurteilt worden [74]), während sie einen andern Namen verdient und im Zusammenhange mit diesem beurteilt werden will [75]). Es giebt nämlich zwei Gruppen, die eine in Neapel (Fig. 117), die andere im Louvre [76]), in welchen dieselbe Figur als Orestes, das eine Mal — und das scheint die ursprüngliche Composition zu sein — mit Elektra, das andere Mal in ganz wenig veränderter Darstellung mit Pylades zusammengestellt ist. Da nun die in Rede stehende Figur des Stephanos wegen des Gestus ihrer allerdings ergänzten, aber richtig ergänzten linken Hand, welcher offenbar eine Rede und zwar eine an eine zweite Person, welcher der Kopf zugewandt ist, gerichtete Rede begleitet, als Einzelfigur nicht wohl verständlich ist, so hat es alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß sie aus der ursprünglichen Gruppencomposition entnommen und für sich allein copirt ist. Die uns erhaltenen beiden Gruppen, in denen Orestes in dem Augenblick dargestellt ist, wo er einem Theilnehmer (wahrscheinlich, wie gesagt, ursprünglich der Elektra) seinen Racheplan mittheilt, sind freilich ebenfalls nicht Originale, sondern, wie besonders die Behandlung des Gewandes an der Elektra beweist, Nachbildungen eines archaischen Originals und wahrscheinlich aus eben der Periode, um welche es sich hier handelt, modificirt im Geiste dieser Periode [77]); auch bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, obwohl sie keineswegs nahe liegt, daß das archaische Original der Gruppe und damit auch der Figur des Stephanos eine ganz verschiedene, nicht mehr zu errathende Bedeutung gehabt habe. Sei dem aber wie ihm sei, das Eine scheint gewiß [78]), dass Stephanos seine Figur entweder aus dem archaischen Original oder aus der archaisirenden Nachbildung einer Gruppe copierend entnommen hat, und darauf allein kommt es im Wesentlichen an. Denn daraus erklärt sich der stilistische Charakter seiner Arbeit, welche, von früheren Beurteilern mehrfach überschätzt, in der That alle Merkmale der Nachbildung eines wahrscheinlich vortrefflichen Originals aus der Zeit der noch nicht zur vollsten Entwickelung gelangten Kunst an sich trägt, dessen Stil Stephanos nur äußerlich auffaßte und mit den Mitteln eleganter Technik zu verbessern und dem Geschmacke seiner Periode anzunähern bestrebt war. Alterthümlich ist der grade Stand, bei dem der Schwerpunkt des Körpers noch fast genau zwischen beide Füße fällt und nur ganz leise auf das linke Bein abgeleitet ist, archaisch ist die sehr hochgewölbte Brust mit den eckigen Schultern und den überaus hart hervortretenden Schlüsselbeinen, der zwischen den Hüften schmale Unterleib, der hohle Rücken, die geringe Einziehung der Seitenlinien des Torso, der auffallend, ja fehlerhaft kleine, namentlich schmale Kopf, das ausdruckslose Gesicht mit dem starr geöff-



a. b.

Fig. 116. a. Orestes des Stephanos in der Villa Albani. b. Apollon von Erz aus Pompeji im Museum von Neapel.

neten breiten Munde und dem langen Kinn. Aber dieser Archaismus ist nicht mehr rein und deswegen nicht mehr erfreulich; so wie der gleichgiltig ruhige Ausdruck des Gesichts unter der Hand des Copisten dumm und langweilig geworden ist, so haben die Formen, hat namentlich die Flächenbehandlung des Fleisches die energische Schärfe verloren und ist einer besonders in der Brust fühlbaren Gedunsenheit gewichen, während die kleineren Formen der Extremitäten, besonders der Beine schwächlich geworden sind und die ganze Arbeit etwas Ängstliches und entschieden Unfreies hat.

Merkwürdig erscheint in kunstgeschichtlicher Beziehung die Statue des Stephanos demnach besonders als ein verbürgtes, neben der Amphora des Sosibios (oben S. 315 f.), frühestes Zeugniß des erwachenden Geschmackes an archaischen Formen und der Reproduction alterthümlicher Kunstwerke, und wichtig wird uns dieses Zeugniß vorzüglich deshalb, weil diese Statue nicht allein steht. Denn nicht nur besitzt dieselbe Villa Albani, in der Stephanos' Orestes steht, zwei ziemlich genaue, wenn auch durch größere oder geringere Ergänzungen mehr entstellte Wiederholungen derselben Figur[79]), während der häßliche Kopf in noch drei Exemplaren im Museo Chiaramonti, im Lateran und in Brescia[80]) erhalten ist, sondern dieselbe Composition kehrt in verschiedener Art benutzt und etwas modificirt noch mehrmals wieder. So in dem in Pompeji in der s. g. Casa del Citaredo 1853 gefundenen, von Kekulé (s. Anm. 73) fein besprochenen und gewürdigten ehernen Apollon Fig. 116 b., einem bei aller Verwandtschaft mit der Stephanosfigur ungleich erfreulicheren Arbeit, von der eine fast genau übereinstimmende Wiederholung in Marmor in der Villa Doria Panfili steht[81]); so ferner in einer durch ihre Attribute, namentlich den mit dem linken Arme umfaßten Ölbaum merkwürdigen Marmorstatue desselben Gottes im Museum der Akademie in Mantua[82]), ferner in dem schon oben S. 294 angeführten Apollon der Sammlung Despuyg in Majorca mit der zweifelhaften Künstlerinschrift eines Apollonios[83]), endlich in



Fig. 117. Gruppe des Orestes und der Elektra in Neapel

einer Statue in der Seitengallerie des Erdgeschosses der Villa Albani (in der 3. Nische) bei welcher aber die Seiten (rechts und links) vertauscht sind [84]. Diese Statuen haben nicht dieselben Köpfe wie der Orestes des Stephanos, sondern solche, welche der dargestellten Gottheit entsprechen, aber mit großem Rechte ist mit besonderer Beziehung auf den pompejaner Apollon gesagt worden [85], daß die Körper ohne die Köpfe und andere Umstände in Attributen u. dgl. in keiner Weise als die des Apollon erklärt oder errathen werden könnten. Sie haben mehr oder weniger alle den archaisirenden Charakter der Statue des Stephanos. Denselben Charakter aber trägt bei verschiedener Composition auch noch die liebenswürdige Statue einer Wettläuferin im vaticanischen Museum [86]) und bei dieser ist auch in dem Kopfe eine ziemlich große Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Stephanosfigur auffallend genug [87]).

Wie nun aber die ganze Reihe der vorstehend verzeichneten Werke kunstgeschichtlich zu erklären sei, das ist noch durchaus nicht vollkommen entschieden. Stünde die Statue des Stephanos allein, und handelte es sich darum, diese eigenthümliche Erscheinung für sich zu erklären, so möchte man sich der Ansicht Kekulés (a. a. O. S. 61) anschliessen, welcher meint, als Stephanos diese Figur machte, habe er noch ganz als Schüler unter den Einflüssen seines Meisters Pasiteles gestanden und sich bemüht, dessen Weise nachzuahmen, wobei er sich einer Composition desselben, welche in dem pompejaner Apollon oder (wenn man den nicht für das Original selbst halten will) in dessen Originale gesucht wird, bedient habe; eben deswegen habe er sich in der Inschrift als „Pasiteles' Schüler" bezeichnet. Ja aus dieser Annahme würde man sich allenfalls auch die Existenz der beiden Wiederholungen in der Villa Albani erklären können, insofern man sie als Arbeiten anderer Schüler, vielleicht Concurrenzarbeiten, nach demselben Vorbilde auffaßte. Allein dieser ganzen Ansicht steht doch wohl der Umstand im Wege, daß die Figur des Stephanos eine Copie des Orestes in der neapolitaner Gruppe und daß diese, wenn auch dem Exemplar nach, so doch schwerlich der Erfindung nach eine Arbeit der pasitelischen Zeit ist. Handelte es sich ferner in den aufgezählten Werken um nur stilistisch verwandte Arbeiten verschiedenen Gegenstandes und verschiedener Composition, so dürfte man das, was sie gemeinsam haben, auf Pasiteles' Schule oder auf eine Richtung seiner Lehre zurückführen, welche sich aus Pasiteles' schriftlich überlieferten Studien der vorzüglichsten Werke früherer Perioden wohl ableiten ließe. Aber merkwürdig ist, daß fast alle die genannten Arbeiten, sie mögen Orestes in den beiden Gruppen oder aus ihnen gelöst in den drei Wiederholungen in der Villa Albani oder Apollon in den fünf oben verzeichneten Exemplaren darstellen, eine und dieselbe Composition mit geringen Modificationen der Stellung und Bewegung, ja hauptsächlich mit veränderter Haltung des linken Armes darbieten, eine Composition, welche auch die vierte albanische Figur nur mit Vertauschung von rechts und links wiederholt und von der einzig und allein die Wettläuferin im Vatican eine Ausnahme macht. Handelte es sich nur um die fünf Apollonstatuen, so stünde gewiß nicht viel im Wege, dieselben auf ein Vorbild von Pasiteles, dem Schulhaupte, als modificirte Wiederholungen verschiedener Schüler zurückzuführen, veranlaßt durch Bedürfnisse des Cultus verschiedener Orte, denen diese archaisirend strenge Compositon entsprechen mochte. Allein wie kommt dann dieselbe Composition dazu, als Orestes in der

Gruppe oder in den Gruppen und dann wiederum aus diesen gelöst und als Einzelfigur ohne klar hervortretende Bedeutung wiederzuerscheinen? Daß ihre hervorragende Vorzüglichkeit, ein ganz besonders feiner Reiz der Schönheit ihr diese Ehre eingetragen habe, kann man doch nicht meinen, um so weniger, wenn man die neapolitaner Gruppe der Erfindung nach als ein archaisches Werk betrachtet oder sie auf ein archaisches Vorbild zurückführt.

In der That, hier steht man vor einem ungelösten Problem, und das Einzige, was man mit Sicherheit aus der Statue des Stephanos schließen kann, ist, daß Pasiteles' Schule unter anderen Bestrebungen und Richtungen auch diejenige auf eine Erneuerung der archaischen Kunst eklektisch gepflegt hat. Unter anderen Richtungen; denn aufgegangen ist die Schule in diese Erneuerung des Archaismus nicht, das beweist uns sicherer, als es die Appiaden (wahrscheinlich appische Quellnymphen) des Stephanos, welche Pollio Asinius besaß[88], von denen wir aber Genaueres nicht wissen, vermöchten, das Werk eines Künstlers, welcher sich des Stephanos Schüler, wie dieser Schüler des Pasiteles nennt.

Dies thut Menelaos in der Inschrift einer Gruppe in der Villa Ludovisi, Fig. 118. Über die Bedeutung dieser Gruppe ist viel des Rathens gewesen und dieselbe ist mit sehr verschiedenen Namen: Theseus und Aethra, Penelope und Telemachos, Elektra und Orestes belegt worden, um der ganz unhaltbaren Deutungen aus der römischen Geschichte nicht zu gedenken. Nachdem endlich Brunn freilich den größten Theil der Schuld an dieser Unsicherheit unserer eigenen Unwissenheit beigemessen, aber gleichwohl behauptet hatte, einen kleinen Theil derselben trage der Künstler, „welcher eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniß zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat", hat Otto Jahn eine neue Erklärung aufgestellt[89], welche fast allgemeine Zustimmung gefunden hat[90]) und nach deren Annahme man Menelaos von der Anklage, die Brunn gegen ihn erhebt, wird freisprechen müssen. Jahns Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythus der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist: Kresphontes, der Ge-



Fig. 118. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

mahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Aepytos einem Gastfreunde in Aetolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwachse. Als er mannbar geworden (postquam ad puberem aetatem venit, Hyg., auf diese Angabe des Alters ist wohl zu achten, sie bezeichnet etwa das 17.—18. Jahr), faßt er den Entschluß, die Rachethat zu vollziehn und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem aetolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Aepytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt ihn gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch der alte Pädagog, welcher Aepytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche nach Jahn unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

In Betreff der Erklärung der Gruppe des Menelaos mögen Jahns eigene Worte hier einen Platz finden, welche durch einen Auszug nur abgeschwächt werden könnten; zum Verständniß jedoch ist voraus zu bemerken, daß kurz ehe Jahn seine Deutung gab, Welcker diejenige Winckelmanns, der Elektra mit Orestes zu erkennen glaubte, vertheidigt hatte [91]). Hier knüpft Jahn an, indem er schreibt: „Was Welcker kürzlich für Winckelmanns Deutung auf Elektra und Orestes mit tiefer Empfindung für das menschlich Wahre und Schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die Kunst gesagt hat, ist für mich von so ergreifender Wahrheit, daß jede Erklärung, die davon abweicht, innerlich unwahr sein muß. Ich glaube aber, daß meine Deutung — und darüber spreche mein verehrter Freund und Meister selbst das Urteil — allen jenen Anforderungen entspreche und einen Punkt einfacher aufkläre. Denn sehen wir hier Merope vor uns, die den vor ihrem eigenen Mordbeil geretteten, von ihr wiedererkannten Sohn in den Armen hält, und mit einem Gefühl, in dem sich Liebe und Freude mit der kaum überwundenen Aufregung des Zorns und der Angst wunderbar vermischen, anblickt, ist das nicht der Moment, da „auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäß die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes genießt, indem man sich fragt: bist du es wirklich?“ Und die treffenden Worte, in denen Welcker darauf die Bedeutung der Gruppe zusammenfaßt: „Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äußere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verließen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus“ — behalten sie nicht ihre volle Geltung, wenn sie auf die Mutter mit dem Sohn angewandt werden? Das äußere Kennzeichen des abgeschnittenen Haars erklärt Welcker als den Ausdruck der Trauer, „so daß Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemäßen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab“; und „durch das kurz geschnittene Haar zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen

Elektra wird.“ Genau dasselbe gilt von Merope, die als die um den Verlust des geliebten Gemahls und ihrer Kinder trauernde (tristis Merope) fortwährend durch diese an den Tag gelegte Trauer die Abneigung gegen den ihr aufgezwungenen Gemahl und die unerschütterliche Festigkeit ihres Sinnes bewährt. Daher war für sie, die Gemahlin des Herrschers, das äußere Zeichen der Trauer in demselben Sinne und in noch höherem Grade charakteristisch, als für Elektra. Auch glaube ich in der Art, wie auf dem Wiener Vasenbilde das Haar der Merope behandelt ist, eine erkennbare Andeutung desselben zu finden. Folgen wir weiter Welckers schöner Darlegung: „Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniß, sichtbar werde. — Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittene Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniß der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhafte Entschließung und Kühnheit hervorgehoben.“ Dies ist der Punkt, der, wie mir scheint, für die Deutung auf Merope den Ausschlag giebt. Denn wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zu Orestes als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohne vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihren Deutungen das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen, und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Aepytos zu voller Befriedigung.“ Der einzige Umstand, welcher dieser schönen und in sich wohl zusammenhangenden Erklärung wenn auch nicht gradezu im Wege steht, so doch wenigstens einige Schwierigkeit bereitet, ist der auch von Welcker schon hervorgehobene, daß die größere Lebhaftigkeit der Handlung auf Seiten des Jünglings, weit mehr Ruhe auf Seiten der Frau ist, was bei der von Jahn angenommenen Situation ganz gewiß grade umgekehrt sein müßte. Ausgedrückt ist doch offenbar, und zwar sehr schön, ein ziemlich bewegtes Herankommen des Jünglings wie mit einem dringenden Anliegen an die Mutter, dem diese in freundlich überlegener Weise, gleichsam wie mit den Worten: „was ist dir, mein Kind?“ entgegenkommt, eine Situation ganz entsprechend derjenigen, in welcher z. B. Phaëton in Ovids Metamorphosen zu seiner Mutter kommt, sie nach seinem Ursprunge zu fragen. Es soll hiermit keineswegs behauptet werden, es sei in der Gruppe in der That Phaëton in der berührten Scene dargestellt, denn dem steht Mehres entgegen; diese Scene wurde nur angezogen, um recht fühlbar zu machen, worin die Incongruenz der Gruppe und der von Jahn angenommenen Situation besteht und um zu begründen, warum die Jahn'sche Erklärung nicht ohne jeglichen Rückhalt angenommen werden kann.

Über die Frage, ob diese Gruppe für eine originale Erfindung des Menelaos, oder, wie Welcker annahm, für die Nachbildung einer Gruppe, aus der vorzugsweise mit tragischen Stoffen beschäftigten rhodischen Schule zu halten sei, wird sich auch, wenn man an der Deutung auf Merope und Aepytos festhält, mit um so

geringerer Sicherheit entscheiden lassen, da wir wissen, daß der römische Tragiker Ennius die der Gruppe zum Grunde liegende Tragödie des Euripides nachgebildet hatte, und da wir mithin den Stoff als in Rom populär denken dürfen, was z. B. mit der dem Laokoon zum Grunde liegenden Tragödie des Sophokles nicht der Fall ist [92]). Indem aber diese Frage dahingestellt bleiben muß, ist doch für den Fall, daß man die Gruppe des Menelaos als Originalerfindung des Künstlers betrachten will, ohne dieselbe herabsetzen zu wollen, darauf hinzuweisen, daß zu ihrer Erfindung entfernt nicht die künstlerische Kühnheit erforderlich scheint, welche wir bei dem Laokoon und dem Farnesischen Stier statuiren mußten, daß vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann. Für die Behauptung, der Laokoon sei in Rom unter Titus erfunden, gewährt also auch die selbständige Erfindung dieser Gruppe etwa im Zeitalter des Augustus nicht den geringsten Anhalt.

Was das Reinkünstlerische und dann das Technische der Gruppe des Menelaos anlangt, so ist mit vollem Rechte gesagt worden, sie nehme unter den in Rom befindlichen Kunstwerken eine bedeutende Stelle ein; in der That wird sich Niemand dem stillen Zauber dieser vortrefflich in sich abgerundeten Composition zu entziehn vermögen, schwerlich auch die milde Wärme der Empfindung verkennen, welche dieselbe, freilich ohne sich zu einem den Beschauer ergreifenden Pathos zu steigern, durchdringt. Beide Gestalten sind voll Adel und Schönheit, die Frau imposant stattlich, der Jüngling fein und anziehend, dieser Contrast und der seiner fast vollständigen Nacktheit mit der sehr reichen Bekleidung der Frau interessant und fesselnd. Andererseits darf man nicht verkennen, daß dem ganzen Werke die Frische und Unmittelbarkeit der Arbeiten aus der früheren Blüthezeit der Kunst abgeht, und daß es etwas auf bestimmte Effecte hin verstandesmäßig Berechnetes hat. Das Nackte an dem Jüngling, so wohl verstanden es in den Formen ist, leidet an einer gewissen eleganten Glätte und dem gegenüber ist in die überaus reiche Gewandung der Frau eine Masse von einzelnen, zum Theil kleinen und von Künstelei nicht immer freien Motiven gelegt, welche gegen die schlichte Großartigkeit der Gewandbehandlung früherer Zeit empfindlich absticht. Es scheint mit Recht in der Art dieser Gewandung ein specifisch römischer Zug erkannt worden zu sein [93]), und es wird sich weiter fragen lassen, ob man die Art, wie das Gewand des Jünglings gelegt ist, welche bei römischen Statuen gar nicht selten wiederkehrt, an einem echt griechischen Werke wird nachweisen können.

Directe oder nur wenig modificirte Wiederholungen der Gruppe des Menelaos oder ihrer einzelnen Figuren sind bis jetzt nicht bekannt geworden; dagegen giebt es mehre zum Theil berühmte Werke, welche mit derselben stilistisch die allernächste Verwandtschaft haben und welche, von ihr aus kunstgeschichtlich ein neues Licht erhaltend, ihrerseits zeigen, daß die in dieser Gruppe vertretene Richtung der pasitelischen Schule in nicht unansehnlich weite Kreise gedrungen ist. Die allernächste Verwandtschaft mit der Frau in dem Werke des Menelaos zeigt eine, in ihrer Bedeutung allerdings noch nicht erkannte, weibliche Figur in der Villa Doria Panfili [94]), welche auch das kurzgeschnittene Trauerhaar, wenngleich es bei ihr etwas krauser und ein wenig länger ist, mit der Merope des Menelaos gemein hat und allem Anscheine nach, wie diese, eine tragische

Person darstellt. Weiter aber ist mit vollem Rechte [95]) darauf verwiesen worden, daß die schönen weiblichen Porträtstatuen aus Herculaneum in der Dresdener Antikensammlung [96]) durchaus in den Kreis der hier in Rede stehenden Stilentwickelung gehören, und daß sich auch zu dem Jüngling der Gruppe eine Analogie in einer Statue des capitolinischen Museums finde.

Vergleicht man nun die Statue des Stephanos und die Gruppe des Menelaos, der sich, wie schon erwähnt, in seiner Inschrift grade so gut des Stephanos Schüler wie dieser sich Schüler des Pasiteles nennt, so wird man nicht umhin können, der Behauptung [97]) beizustimmen, daß wenn Stephanos sein Können und Wissen in der Albanischen Statue erschöpft hätte, aus seiner Lehre nimmermehr ein Werk wie die Gruppe in der Villa Ludovisi hätte hervorgehn können, bei der allein im Kopfe der Frau ein leiser Anklang an alterthümliche Formen wahrgenommen werden kann. Wenn man aber andererseits aus Gründen, welche schon oben mitgetheilt wurden, und welche durch einen Blick auf das Werk des Menelaos und auf dessen Inschrift nicht unwesentlich verstärkt werden, nicht annehmen kann, in der Statue in Villa Albani liege eine Schülerarbeit des Stephanos vor, der sich später, vielleicht z. B. in seinen Appiaden, so weiter entwickelte, daß aus seiner Lehre eine Gruppe wie die des Menelaos hervorgehn konnte, so wird man zu dem Schlusse gelangen, daß in diesen beiden Werken zwei verschiedene Weisen oder Richtungen der Schule des Pasiteles, beide mit Überzeugung gewählt und zur Erscheinung gebracht, gegeben sind; die eine auf eine Erneuerung der Strenge archaischer Kunst, die andere auf Entfaltung eleganter Pracht, welche immerhin mit dem stilistischem Charakter der rhodischen Schule die verhältnißmäßig größte Verwandtschaft zeigt, womit auch die Wahl tragischer Gegenstände in Übereinstimmung ist, wenngleich uns für die Erneuerung des gewaltigen Pathos dieser Schule kein Beleg überliefert ist. Rechnet man nun hierzu noch die von dem Haupte der Schule, Pasiteles, überlieferten Naturstudien, seine Sorgfalt in der Ausarbeitung der Thonmodelle und endlich seine wissenschaftlich kunstgeschichtlichen Studien, so scheint es in der That, daß wir es in dieser Künstlergenossenschaft, welche sich einerseits dem Streben der Wiederbelebung und Neubildung älterer Idealschöpfungen bei den Neu-Attikern, andererseits dem effectvollen und zum Theil prunkenden Naturalismus und dem technischen Raffinement der Kleinasiaten gegenüberstellt, mit Eklektikern zu thun haben, von denen nicht mit Unrecht gesagt worden ist [98]), daß ihre Weise bis zu einem gewissen Grade mit der akademischen Manier der Carracci verglichen werden könne.

Schon oben in der Besprechung des Pasiteles wurde darauf hingewiesen, daß, wie Pasiteles allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem andern gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos [99]), hervorgehoben werde, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden, als fertige Werke Anderer, und den wir eben dieser verwandten Tendenz wegen allen Grund haben neben die eben besprochene Gruppe zu stellen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. u. Z. In dem ersteren Jahre weihte Caesar den Tempel der

Venus Genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Caesars Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letzteren Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (3000 Thaler) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Von den beiden genannten Werken ist die Venus Genetrix mit der größten Wahrscheinlichkeit auf einer Münze der Sabina [100]) und danach in nicht wenigen statuarischen Wiederholungen [101]) nachweisbar, von denen eine Abbildung zu geben deswegen unnöthig erscheint, weil die Erfindung einerseits nichts Außerordentliches enthält und sich andererseits mit wenigen Worten beschreiben läßt, während uns der Münztypus und die erhaltenen Statuen von der Formgebung und Technik des Arkesilaos ja doch kein verbürgtes Zeugniß bieten. Die Venus Genetrix ist vollständig bekleidet, jedoch, was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches, wie die im Alterthum berühmten oder berüchtigten koischen Florgewänder alle Formen erkennen läßt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äußerst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes [102]). Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fließenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber auch nur die Elemente, während die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne daß wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Möglich ist es nun allerdings, das Arkesilaos zu dieser virtuosen Künstelei den Anstoß gegeben hat, allein mit Sicherheit dürfen wir dies aus den Nachbildungen eines Werkes dieses Künstlers nicht schließen, und noch weniger dürfen wir nach dieser einen Statue den gesammten Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir vielmehr in ganz besonderem Maße noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besaß. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amoretten gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug, um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotenscherzen (Erotopaegnien), welche den im Sinne der Anakreonteen zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsiegers

Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Scenen das Thema variiren, daß Nichts im Himmel und auf Erden sich der süßen Allmacht der Liebe zu entziehn vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäß auch am häufigsten wiederkehrenden Scenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist [103]). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentauren des Aristeas und Papias (oben S. 337 f.) rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinnen von Eros oder Eroten gebändigt, und man muß gestehn, daß dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer andern Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen einräumen, denn in ihr verbindet sich in ganz besonderem Maße die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. bei Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst II, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaiks im Museum von Neapel (abgeb. Mus. Borb. VII, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Eroten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter; Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln läßt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauers, darin aber, daß er andere der Kinder das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorinen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wiefern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopaegnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf, als in das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Eroten dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die besondere Verwendung derselben zu der geschilderten vortreff-

lichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem dies anerkannt wird, scheint es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnet werden zu dürfen, daß dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Idealen, des Großartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, daß wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Pollio Asinius besaß, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinnen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, daß eine genauere Kenntniß dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemäldem Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Venus Genetrix und über die Löwin mit den Eroten wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, daß er in genremäßiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte; denn genrehaft aufgefaßt wird man unbefangener Weise auch die Venus Genetrix nennen müssen. Die Nachricht von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit einem Talente bezahlen ließ, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, daß Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, daß die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formelle Seite der Kunst der Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bildet diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt ein charakteristisches Moment; aber die Hauptbedeutung des Mannes für die gleichzeitige Entwickelung der Kunst muß doch mehr noch in der oben berührten Richtung auf das mythisch Genrehafte oder genrehaft Mythische, welche uns eine beträchtliche Zahl anmuthiger und gefälliger Productionen hinterlassen hat, gesucht werden. So wenig nun auch Arkesilaos als Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnet werden darf, der vielmehr der hellenistischen Kunstperiode seine Entstehung zu verdanken scheint, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben, wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoß um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum großen Theile dienstbar erscheint.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt außer den so eben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros[104]), in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Zu seiner Charakterisirung sind wir im wesentlichen auf die Nachrichten bei Plinus angewiesen,

welche aber auch klar und vollständig genug lauten, um uns über Zenodoros in der Hauptsache zu orientiren.

„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sestertien (23,000 Thaler [105]) für zehnjährige Arbeit gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloß von 110 Fuß Höhe machte [der rhodische Koloß von Chares war 105 Fuß hoch], welcher jetzt [75 nach Chr.] nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist." Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses" an dem Orte, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloß später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt. „In der Werkstatt, fährt Plinius fort, bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im [fertigen] Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, daß die Kunde des Erzgusses untergegangen war, obwohl Nero bereit war, Gold und Silber [zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze] herzugeben und Zenodoros in der Kenntniß des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des [Cälators, nicht des alten Bildhauers [106])] Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Caesar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, daß man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man [an seinem Koloß] den Verfall der Erzbehandlung [der Technik des Gusses]."

Schließlich sind mit ein paar Worten noch drei Künstler zu erwähnen, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften sicher datirbar sind, neben anderen Monumenten als Maßstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon (SQ. Nr. 2302), der Freigelassene eines Marcus, der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—74 v. u. Z. zu gehören scheint. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Cività Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind [107]). Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn gekennzeichnet, gehören sie der großen Reihe edel gehaltener Gestalten des dionysischen Kreises an und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die

Linien- und Flächenbehandlung weich und fließend, aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich (s. SQ. Nr. 2301) der zweite unserer Künstler, Menophantos[108]), welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekannten Original in Troas, d. i. Alexandria in Troas copirte. Die in noch einigen Wiederholungen vorhandene Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, hat man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt, während sie vielmehr eine bewußte, etwa ein bis zwei Menschenalter jüngere Variation und Fortbildung derselben ist[109]). Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den dritten Künstler, Antiphanes, Thrasonidas' Sohn von Paros (SQ. Nr. 2295) zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes, kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, daß sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den viel bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.

FÜNFTES CAPITEL.

Allgemeine Übersicht über die Monumente und den Charakter der griechisch-römischen Plastik bis auf Hadrian.

In den vorhergehenden Capiteln ist eine Anzahl von Monumenten besprochen worden, welche gegen die Masse dessen, was uns von den Werken der griechisch-römischen Kunst überliefert ist, fast verschwindend klein genannt werden muß, deren große kunstgeschichtliche Bedeutung aber nicht allein darin besteht, daß sich unter denselben die unbestreitbar bedeutendsten Leistungen dieser Periode befinden, also speciell diejenigen, an denen die Behauptung zu prüfen ist, die Kunst in der römischen Kaiserzeit bis auf die Antonine stehe in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie diejenige der Perioden zwischen Perikles und Alexander, sondern die noch ganz besonders dadurch eine hervorragende Wichtigkeit gewinnen, daß sie als die in gewissen Grenzen bestimmt datirten und datirbaren Monumente die Mittel zur Datirung der übrigen an sich nicht datirten oder datirbaren Werke der griechisch-römischen Kunstzeit bieten, welche den Hauptbestand unseres Antikenbesitzes ausmachen. Die Möglichkeit aber, durch Vergleichung mit den in den vorigen Capiteln im Einzelnen besprochenen Sculpturen auch bei vielen anderen mit Überzeugung die wahrscheinliche Entstehungszeit nachzuweisen, ist für die Periode, von der hier die Rede ist, von um so

größerer Bedeutung, je weniger ausgiebig unsere schriftlichen Quellen über die derselben eigenthümliche Kunstentwickelung und Kunstübung sich erweisen, je überwiegender wir daher darauf angewiesen sind, unser Urteil über das Kunstvermögen dieser Zeit und über dessen Grenzen auf die Monumente selbst zu gründen und aus den Monumenten abzuleiten. Und hier würden wir in die dringendste Gefahr des Cirkelschlusses gerathen, wenn wir nicht an den datirten Monumenten einen festen Ausgangspunkt und einen sichern Maßstab besäßen.

Dies gilt ganz besonders von den Werken mythologisch-idealen Gegenstandes; denn während wir zur Datirung der übrigen Denkmälerclassen, sie seien nun Porträts oder Monumental- oder Ornamentalsculpturen, theils in den Gegenständen selbst, theils in sonstigen Umständen mehr oder weniger sichere und genaue Zeitbestimmungen besitzen, sind unsere Anhaltepunkte für die Chronologie der Werke mythologisch-idealen Gegenstandes sehr vereinzelt und sehr zweifelhafter Natur. Sie bestehn einestheils in dem Material der Arbeiten, anderntheils in den Fundorten und drittens in gewissen Nachbildungen in datirbaren Reliefen und Münztypen. Es sei gestattet, hierauf ein wenig näher einzugehn.

Was zuerst das Material anlangt, so ist an und für sich klar, daß die Verwendung gewisser Materialien auf die Entstehungszeit der Werke einen wenigstens ungefähren Schluß gestattet. Dies gilt besonders von dem italischen, carrarischen Marmor, von dem wir wissen, daß er nicht lange vor Plinius' Zeit [110]) in Anwendung kam, so daß wir keinem Werke aus carrarischem Marmor eine frühere Entstehungszeit als unsere Periode anweisen können. Aber freilich gewinnen wir dadurch immer nur e i n e Altersgrenze von einem gewissen Zeitpunkt a b wärts, und es fehlt uns die zweite, um die Periode der Entstehung abzuschließen. Dazu kommt aber sofort der zweite Übelstand, daß die Entscheidung über die Art des Marmors keineswegs leicht, in vielen Fällen äußerst schwierig ist. Zum Belege dieser Behauptung braucht nur an die bekannte Thatsache erinnert zu werden, daß Visconti über das Material des vaticanischen Apollon die Urteile der berühmtesten Geognosten einholte, von denen immer eines dem anderem widersprach [111]), so daß wir bis auf den heutigen Tag noch nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der vaticanische Apollon aus griechischem oder aus italischem Marmor gehauen sei. Sehn wir aber auch von dieser Schwierigkeit ganz ab, so würde es ein großer Irrthum sein, wenn man glaubte, die Verwendung gewisser Materialien, wie z. B. des carrarischen Marmors, von einem gewissen Zeitpunkte an habe derjenigen der altherkömmlichen ein Ende gemacht. Dies ist so wenig der Fall, daß wir vielmehr die Verwendung so ziemlich aller bekannten Marmorarten in den Werken unserer Periode nachweisen können, so daß man also wohl sagen kann, eine Statue aus carrarischem Marmor müsse der Periode der griechischen Kunst in Rom angehören, aber niemals, eine Statue aus griechischem Marmor müsse aus einer früheren Zeit stammen. Daraus aber ergiebt sich, daß das Material der Werke ein Datirungsmittel von nur bedingtem und zweifelhaftem Werthe sei.

Gleiches gilt von den Fundorten, ja auf den ersten Blick möchte es scheinen, die Fundorte können hier überhaupt gar nicht als entscheidend gelten, da ja jedes zu irgend einer Zeit angefertigte Werk zu irgend einer andern an irgend einem bestimmten Orte aufgestellt worden sein kann. Dennoch haben die Fundorte für die chronologische Frage einige Bedeutung, aber freilich nur in sehr untergeord-

neter Weise und in sehr einzelnen Fällen. Erstens nämlich ist es bekannt, daß gewisse Orte und Baulichkeiten zu bestimmten Zeiten und von bestimmten Personen entweder ausschließlich oder vorzugsweise mit Sculpturen ausgeschmückt wurden; so ist nur beispielsweise die Porticus der Octavia zu nennen, welche durch Metellus und Augustus ihre Ausschmückung erhielt, oder Capri, welches Tiberius seinen Glanz verdankt, oder die Villa Hadrians bei Tivoli und was dergleichen mehr ist. Von Werken nun, welche an diesen Orten oder in den Ruinen dieser Gebäude gefunden wurden, können wir mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß sie nicht aus späterer Zeit als aus derjenigen stammen, der, wie gesagt, die Hauptausstattung dieser Orte mit Sculpturwerken angehört. Gleiches gilt von plastischen Monumenten aus Pompeji und Herculaneum, die natürlich nicht jünger sein können als die Verschüttung dieser Städte im Jahre 79 n. Chr., während wir bei der Mehrzahl der aus Pompeji stammenden Sculpturen in Marmor oder Thon zugleich mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, daß sie nicht älter seien als das Erdbeben, welches bekanntlich im Jahre 63 n. Chr. diese Stadt arg verwüstete. Aber die Zahl dieser pompejanischen Sculpturen, denen wir eine von zwei Zeitpunkten umgrenzte Entstehungsperiode mit Wahrscheinlichkeit zuweisen können, ist eine verschwindend kleine. Bei den anderen Monumenten aber, denen gemäß dem Fundorte nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Altersgrenze zugewiesen werden kann, muß die Möglichkeit einer früheren Entstehung an sich immer offen gehalten werden, die Bestimmung hat also in der Mehrzahl der Fälle abermals nur einen sehr beschränkten Werth. Und dazu kommt, daß die Fundorte der überwiegenden Masse unserer Antiken, welche in früheren Jahrhunderten gewonnen wurden, entweder gar nicht oder nur in mehr oder weniger unsicherer Weise überliefert sind, so daß die Zahl der Sculpturen, auf deren Alter man aus dem Fundorte schließen kann, sich als sehr gering herausstellt.

Für einige mythologisch-ideale Gegenstände endlich, aber freilich wiederum nur für sehr wenige, gewähren Münzstempel und einige Reliefe Anhaltepunkte zu einer mehr oder weniger genauen Zeitbestimmung, aber es steht keineswegs in allen Fällen fest, daß diese Darstellungen sich auf ausgeführte Sculpturwerke beziehn, viele sind im Gegentheil sicher für die Münzstempel allein componirt und können demgemäß nur in allgemeinerer Weise für die Beurteilung der Erfindungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Kunst, von dem hier die Rede ist, verwendet werden. Die große Mehrzahl der Münzstempel bietet nicht mythologische, sondern allegorische Figuren, von denen weiterhin gesprochen werden soll.

Zieht man aber aus dem hier Entwickelten das Resultat, so wird es einleuchten, daß unsere Mittel zur sichern Datirung der uns erhaltenen Antiken, abgesehn von dem in der Vergleichung mit den durch den palaeographischen Charakter ihrer Inschriften datirten gegebenen, nur von geringer Bedeutung und daß jene Vergleichung von der größten Wichtigkeit ist.

Wächst aber auch immer die Zahl der Monumente, welche wir als dieser Periode angehörend betrachten dürfen, durch die Anwendung der so eben besprochenen Mittel der Kritik, so lehren uns auch diese Monumente über das Wesen der Kunst dieser Zeit in der Hauptsache nichts Anderes, als was wir aus den in den vorigen Capiteln im Einzelnen betrachteten Werken gelernt haben, und eben so wenig wird der Charakter der Periode verändert durch irgend eine der

Hunderte von Sculpturen, welche uns aus derselben überkommen sind. Alle plastischen Werke mythologisch-idealen Gegenstandes, welche wir aus irgend einem Grunde für Producte der griechischen Kunst in Rom bis auf Hadrian zu halten berechtigt sind, zeigen eine mehr oder minder tüchtige und routinirte, einige sogar eine meisterhafte Technik, aber keines derselben kann als durchaus neue Erfindung oder als eine weitere Entwickelung oder Steigerung des früher Geschaffenen gelten, vielmehr stellt sich bei allen eine mit größerer oder geringerer Sicherheit erkennbare, wenngleich verschieden abgestufte Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Blüthezeit der griechischen Kunst heraus. Grade wie unter den in den vorigen Capiteln besprochenen Sculpturen finden wir auch unter unserem Antikenvorrath in weiterem Umfange zunächst eine bedeutende Zahl von directen Nachbildungen bestimmt nachweisbarer Originale, denen entsprechend, welche im Verlaufe der früheren Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt worden sind, wie z. B. die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der Amazone des Kresilas, des praxitelischen Apollon Sauroktonos und anderer, Nachbildungen, welche sich vielfach durch genaue Übereinstimmung in den Maßen als Copien im recht eigentlichen Wortverstande, d. h. als solche erweisen, welche auf mechanischer Vervielfältigungsmethode beruhen [112]). Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniß zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urteilen können, wird uns besonders durch die archaistischen Sculpturen verbürgt, während sehr viele Statuen sich drittens als bewußte Modificationen älterer Vorbilder, etwa in dem Sinne der Mediceïschen Venus zu erkennen geben. Und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiß nicht große Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniß zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr, ohne daß ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird — so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urteil, daß wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniß von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, anstatt in diesen Arbeiten Zeugnisse für neue und freie Schöpfungskraft der römischen Periode erkennen zu wollen.

In der Einleitung zu diesem Buche wurde dargelegt, daß ein Anschluß der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinn der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den Cultus gegeben, sei es, daß dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, daß er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tem-

pelballen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung, und wenngleich wir die Macht der kanonisch fixirten Idealtypen der Götter, die, einmal erreicht, nie wieder völlig verlassen werden konnten, nicht gering anschlagen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der fast unübersehbaren Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, daß die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bildenden Künstler fast unendlich vermannigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Modificationen des kanonischen Idealtypus hervorrufen mußte, deren jede, wenngleich in verschiedenem Maße, als eine originale Schöpfung betrachtet werden darf.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nicht geläugnet werden, daß auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem man dies zugesteht, darf ein Doppeltes nicht außer Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine sehr geringe, was sich schon daraus ergiebt und erklärt, daß Griechenland in eine überaus große Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Juppiter, die griechische Hera mit der römischen Juno, die griechische Athena mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich identische Gestalten; aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, daß der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom eine sehr beschränkte Zahl von Juppiterbildungen gegenüberstand, unter denen der capitolinische, der König der Götter wesentlich überwiegt, der unendlichen Vielheit der Athenagestaltungen wesentlich eine Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste und so fort. Als Resultat aber ergiebt sich schon hieraus, daß der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, daß eben weil die römischen Gottheiten in der hier in Frage kommenden Zeit zum größten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde nach Ausweis unzweideutiger Zeugnisse ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischem Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Neugestaltung oder Umbil-

dung der kanonischen griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben der kanonischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wenngleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehn, getrost behaupten, daß die Productionen mit diesem Cultuscharakter sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herübergeschafft und mit italischen Namen versehn, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrköpfiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder wie, um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus der Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschließlich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich ergeben, daß diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich größere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Straßen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht groß genug vorstellen können.

Einen Maßstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, daß der Aedil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Großen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrians Villa bei Tivoli, welche Jahrhunderte lang eine Fundgrube von plastischen Werken gewesen ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein großes Antikenmuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlichen decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schließen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein sehr untergeordnetes Beispiel ganz

besonders anschaulich: der Hofraum nämlich der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welcher, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zehn größere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfaßte [113]). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Straßen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welche in einem Jahre mehre hundert öffentliche Brunnen in den Straßen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke als man denken sollte, und selbst diejenigen Statuen, welche unter den auf uns gekommenen Resten des Alterthums sicher und ohne allen Zweifel zu Brunnenfiguren gedient haben, müssen nach Hunderten gezählt werden [114]). Und wie auserlesene Werke zu diesem Zwecke dienten, das zeigt uns neben vielen anderen die berühmte Gruppe des Herakles mit dem Hirsch aus der Casa di Sallustio in Pompeji und der nicht minder berühmte tanzende Faun, welcher der Casa del Fauno daselbst den Namen gegeben hat. Endlich muß noch an die Grabdenkmäler erinnert werden, welche allermeistens mit statuarischem und Reliefschmuck auf's reichste ausgestattet waren, selbst da, wo die Gräber Privatpersonen untergeordneten Ranges angehörten.

Zunächst wurde nun freilich dieser Bedarf an decorativen Sculpturen durch die aus griechischen Städten weggenommenen Kunstwerke gedeckt, wofür mancherlei Belege in der Erzählung der römischen Kunstplünderungen bereits mitgetheilt worden sind, es versteht sich aber von selbst, daß man das so Gewonnene, welches, so massenhaft es auch vorhanden war, natürlich für das immer steigende Bedürfniß nicht ausreichte, durch Selbstverfertigtes ergänzte, und wenn in unseren schriftlichen Quellen von diesen in Rom producirten Kunstwerken fast nie die Rede ist, so kommt das daher, daß man im Allgemeinen die gleichzeitige Kunst, eben weil sie hauptsächlich für Zwecke des Luxus und der Decoration arbeitete und in Erfindung und Composition unselbständig war, gering achtete, und weil man ihre einzelnen, nicht grade hervorragenden, ja im Verhältniß zu den Meisterwerken der Blüthezeit Griechenlands untergeordneten Productionen zu erwähnen nicht die Veranlassung hatte, welche bei berühmten oder unter merkwürdigen Umständen erworbenen älteren Kunstwerken vorlag.

Die Consequenzen einer solchen Verwendung von Sculpturwerken für die Art der plastischen Production liegen auf der Hand und treten uns thatsächlich aus jeglicher Umschau in unserem Antikenvorrath entgegen. Auf Neuheit und Großartigkeit der Erfindung, auf Tiefe des geistigen Gehalts, auf eine erhaben idealische Tendenz kann es bei Sculpturen, welche man zur Zierde aufstellt, am wenigsten ankommen, heitere Anmuth des Gegenstandes, Gefälligkeit der Erscheinung, Schönheit der Form sind die ganz natürlichen Anforderungen, welche man hier stellen wird, und welchen die zur Dienerin des Luxus gewordene Kunstproduction in Rom wie früher an den Diadochenhöfen am sichersten und besten durch den Anschluß an die allgemein anerkannten Musterbilder der classischen Epochen zu entsprechen glauben mußte. Hieraus erklärt sich denn auch zur Genüge die allbekannte Thatsache, daß unter den uns aus der Periode der griechisch-römischen Kunst überlieferten Antiken die Werke des heiter anmuthigen, sinnlich gefälligen

Charakters, namentlich diejenigen aus dem Kreise des Bacchus und der Venus mit Entschiedenheit überwiegen, daß gewisse beliebte Typen aus diesem Kreise der Gegenstände in fast unzähligen Wiederholungen vorkommen, und daß wir ein sehr langes Verzeichniß von Statuen aufstellen können, die Nichts als die wenig und in Nebendingen von einander abweichenden Modificationen einer Grundgestalt sind, und ferner daß, wo uns eine bedingte Neuheit der Erfindung entgegentritt, diese fast ausschließlich einer Umgestaltung mythologisch strengerer Gestalten im Sinne des Gefälligen und Genrehaften zu gute kommt. Und endlich erklärt sich aus derselben Ursache auch die nicht hoch genug anzuschlagende Gewandtheit, Routine und Eleganz der Darstellungsweise, welche uns aus den selbst zum Theil flüchtig behandelten, im Einzelnen vernachlässigten Werken dieser massenhaft producirenden Zeit entgegentritt, sowie die schon früher hervorgehobene Thatsache, daß sich diese unselbständige und deshalb entwickelungslose Kunstübung Jahrhunderte lang im Allgemeinen auf derselben Höhe der Leistungen zu erhalten vermochte.

Wurde bisher ausschließlich von der Darstellung mythologisch-idealer Gegenstände geredet, so muß jetzt auch der plastischen Arbeiten dieser Zeit auf anderen Gebieten gedacht werden, welche Anspruch auf eben so große Beachtung haben.

Den bisher besprochenen Darstellungen am nächsten stehn die Personificationen von Abstractbegriffen, welche eine eigene, wenngleich nicht sehr umfangreiche Abtheilung der Kunstproduction des griechisch-römischen Zeitalters bilden. Personificationen von Abstractbegriffen finden sich freilich schon in der griechischen Kunst der früheren Perioden nicht eben selten, einige derselben reichen sogar bis in die alte Zeit hinauf, während nicht wenige andere erst in der Zeit nach Alexander ersonnen und ausgeführt wurden; aber wenngleich der Kreis solcher Bildungen, in den man namentlich Wesen wie Hebe und die Eirene des Kephisodotos (oben S. 10 f.) gewiß nicht, und Wesen wie Nike, Nemesis kaum einschließen darf, sich etwas enger schließt, als von Manchen neuerdings angenommen wird, so läßt sich nicht läugnen, daß die griechische Kunst schon in den Zeiten ihrer hohen Entwickelung an der Ausbildung dieser nothwendigerweise wenigstens halbwegs allegorischen Personificationen betheiligt gewesen ist. Vielfach erscheinen dieselben allerdings nur als Nebenfiguren in größeren Compositionen, weniger unabhängig und für sich, aber daß sie auch selbständig und sogar statuarisch ausgeführt wurden, dafür ist Lysippos' frostiger Kairos nicht der einzige Beleg, sondern das zeigt z. B. auch die Arete des Euphranor, während manche erhaltene Kunstwerke verschiedener Gattung uns noch diese und jene selbständig gehaltene Personification vergegenwärtigen [115]). Man sieht hieraus, daß der griechisch-römischen Kunst unserer Periode auch auf diesem Gebiete eines überwiegend verstandesmäßigen Schaffens der Ruhm durchaus neuer Erfindung nicht zugesprochen werden kann, sondern daß sie auch hier nicht nur die Anregung im Allgemeinen, sondern auch eine Menge von Vorbildern aus den früheren und mit Erfindungsgabe reicher ausgestatteten Perioden erbte, so daß ihr nur das Verdienst einer weiteren Ausbildung dieser Classe von Monumenten zugesprochen werden kann, welche uns ganz besonders in den Münzstempeln vorliegt, während plastische Monumente dieser Art verhältnißmäßig selten sind und sich überwiegend auf die

idealisirten Porträts vornehmer Damen beschränken, die man durch Beigabe etlicher allegorischer Attribute am bequemsten über das Niveau der alltäglichen Menschlichkeit erheben konnte, ohne sich auf die schwierigere Aufgabe einer innerlichen Idealisirung einzulassen. Um die Attribute handelt es sich überhaupt bei diesen Personificationen in überwiegendem Maße, die Gestalt selbst ist, bei sehr vielen wenigstens, von ganz untergeordneter Bedeutung, allermeist, wie bei Virtus, Concordia, Aequitas, Fides, Pudicitia, Salus, Pax, Securitas, Annona und vielen Anderen eine bekleidete weibliche Figur, die weder an sich noch in ihrer Haltung ihr Wesen ausspricht, was nur bei einzelnen dieser Gestaltungen, z. B. Pallor und Pavor (Furcht und Schrecken) der Fall ist [116]). Die Attribute aber, welche den Figuren ihre Bedeutung verleihen, sind meistens gut erfunden und deshalb leicht zu deuten, und von der Geschmacklosigkeit mancher modernen Allegorien müssen wir die Künstler dieser Zeit freisprechen.

Als eine eigene aber zugleich die bedeutendste Abtheilung dieser Personificationen haben wir diejenige von Städten und Örtern, Ländern und Völkern in's Auge zu fassen, welche eine hervorragende Stelle unter den Kunstproductionen der in Rede stehenden Epoche im römischen Reiche einnehmen und der Betrachtung ein nicht unbedeutendes Interesse darbieten. Auch in dieser Art von Kunstdarstellungen war Griechenland während der Perioden seiner freien Entwickelung vorangegangen; in der Malerei finden wir schon in der Zeit des Phidias unter den Bildern des Panaenos eine „Hellas“ und eine „Salamis“, die letztere mit einem Schiffsschnabel als Attribut zur Erinnerung an den großen Seesieg der Griechen über die Barbaren. In der Plastik dürfte das früheste uns schriftlich überlieferte Beispiel einer solchen Personification die von der Tapferkeit bekränzte Hellas des Euphranor (oben S. 83), das früheste uns erhalten Beispiel die Tyche Antiocheias von Eutychides (oben S. 117, Fig. 92) sein. In der Diadochenperiode wurden diese Darstellungen, die zum Theil mit den Porträts der Fürsten, namentlich diese bekränzend, verbunden wurden, häufiger, und wenn deren besondere Erwähnung in der Besprechung dieser Periode übergangen wurde, so liegt der Grund und die Entschuldigung darin, daß nur vereinzelte und oberflächliche Notizen über dieselben vorhanden sind [117]), welche das Bild von der Kunstentwickelung jener Zeit weder wesentlich zu vervollständigen noch zu verändern vermögen. Das aber muß hier anerkannt und hervorgehoben werden, daß diese Productionen der hellenistischen Epoche den verwandten Darstellungen in Rom Anregung und Vorbild gewesen sind. Hier, in Rom, wo der erste Anstoß zu dieser Art von Darstellungen durch die in den Triumphzügen aufgeführten Bilder besiegter Völker gegeben wurde, finden wir die Figuren personificirter Städte und Länder in dauernden Kunstwerken am frühesten unter Pompejus, für welchen der römische Bildhauer Coponius (SQ. Nr. 2271), der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist ein sehr zweifelhafter Decius [118]), von dem der Consul Lentulus Spinther in derselben Zeit einen kolossalen Kopf aus Erz als Gegenstück eines solchen von Chares von Lindos, aber diesem bei weitem nicht gleichkommend, auf dem Capitol weihte — die Figuren der vierzehn von Pompejus besiegten Nationen arbeitete, welche in dem Säulengange bei dem von Pompejus erbauten Theater aufgestellt waren, der davon den Namen des Säulenganges „zu den Nationen“ (ad nationes) erhielt. Es ist nicht genug zu bekla-

gen, daß wir von diesen Arbeiten des Coponius keinerlei nähere Nachricht besitzen und daher gänzlich außer Stande sind, über den Geist und die Darstellungsweise auch nur das Mindeste mit einiger Bestimmtheit zu muthmaßen. So ansprechend daher auch Brunns [119]) Hinweis auf die von Göttling Thusnelda genannte vortreffliche Statue in Florenz, in der, wie schon früher (S. 201) bemerkt, eine „Germania devicta" zu erkennen ist, als bestes Vergegenwärtigungsmittel der Nationen des Coponius sein mag, so wenig kann man demselben mit Überzeugung folgen, und nur das Eine darf wohl nicht bezweifelt werden, daß diese Personificationen das von der pergamenischen Kunst vorgebildete charakteristisch nationale Gepräge getragen haben. Eine andere Reihe solcher Personificationen wurde von Augustus in demselben, von ihm restaurirten Säulengange aufgestellt (s. SQ. Nr. 2352), und unter demselben Kaiser wurden an einem großen, ihm geweihten Altar zu Lugdunum (Lyon) sechzig Figuren gallischer Völkerschaften in Relief (wie wir annehmen dürfen) gebildet (s. SQ. Nr. 2349). Das nächste bestimmt bekannte Beispiel bieten die kleinasiatischen Städtefiguren an der Basis einer Statue des Tiberius, von denen die sogleich näher zu besprechende puteolanische Basis die Nachbildung ist, und hierzu stellt die nächste Analogie eine im Jahre 1840 bei Cerveteri gefundene fragmentirte und stark bestoßene Reliefplatte dar, welche sich jetzt im lateranischen Museum befindet, mit den Städtegottheiten dreier etruskischen Städte (Vetulonia, Volci und Tarquinii) geschmückt ist und nach einer ansprechenden Vermuthung von Canina von einem viereckigen Throne des Claudius stammt, auf dessen drei Seiten je vier der etruskischen Zwölfstädte dargestellt waren [120]). Andere Darstellungen verwandten Charakters sind uns nur auf den Kaisermünzen erhalten, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, da es nicht als feststehend betrachtet werden darf, daß diesen Münztypen plastische Bildungen zum Grunde liegen. Ebenso muß in Betreff der bekanntesten uns erhaltenen hier einschlagenden, aber nicht datirbaren Darstellungen auf das Verzeichniß in Müllers Handbuche (§. 405) verwiesen werden, während die Städtefiguren der puteolanischen Basis etwas näher erörtert werden müssen, indem diese für die Kenntniß dieser Personificationen in ganz besonderem Grade lehrreich sind [121]). Diese mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen, mit Namen bezeichneten Städtefiguren in Hochrelief geschmückte und in ihrer Weihinschrift das Datum des Jahres 30 n. Chr. tragende Basis einer Statue des Tiberius (Fig. 119) wurde im Jahre 1693 bei Puzzuoli (Puteoli) gefunden. Über die bei diesem Monument in Frage kommenden historischen Verhältnisse werden einige kurze Andeutungen genügen.

Im Jahre 17 n. Chr. zerstörte ein furchtbares Erdbeben in einer Nacht zwölf kleinasiatische Städte, im Jahre 23 ein anderes die Stadt Kibyra, und in dem Zeitraum zwischen 23 und 30 ein drittes Ephesos. Tiberius zeigte, wie bei anderen Gelegenheiten, wo es das Wohl des Staates erforderte, eine in diesem Falle von allen Schriftstellern bezeugte Freigiebigkeit, und um für diese ihre Dankbarkeit zu erweisen, ließen die wiederbauten Städte dem Kaiser in Rom bei dem Tempel der Venus Genetrix eine kolossale Statue errichten, von der wir auf Kupfermünzen des Tiberius ein Nachbid besitzen. Die Basis dieser im Jahre 20, also vor der Zerstörung von Kibyra und Ephesos errichteten Statue war mit den Städtefiguren der zwölf weihenden Städte in statuarischer Ausführung geschmückt, denen später die Statuen von Kibyra und Ephesos beigefügt worden zu sein scheinen.



Fig. 119. Die puteolanische Basis.

Diese Statue nun nebst ihrer Basis wurde von den Augustalen (dem Municipalritterstande) von Puteoli in verjüngtem Maßstabe nachgebildet, und zwar die Basis so, daß an ihr die Städtestatuen in Hochrelieffiguren verwandelt wurden. Ob mit dieser Umwandlung auch noch weitere Veränderungen verbunden gewesen sind, und welche, dies vermögen wir im Einzelnen nicht zu constatiren, es ist aber wahrscheinlich, daß die Darstellungen der Städte in Kostüm und Haltung und in ihren Attributen den Statuen in Rom nachgebildet, die Anordnung und Gruppirung den veränderten Anforderungen des Raumes und der Technik gemäß von dem puteolanischen Künstler modificirt sei.

Bei der Besprechung der Tyche Antiocheias von Eutychides ist darauf hingewiesen worden, daß der Künstler in der bequem und anmuthig sitzenden weiblichen Gestalt offenbar danach gestrebt hat, den Eindruck, welchen die an dem Bergabhange erbaute Stadt machte, in seiner Personification wiederzugeben, während die Gestalt des Flußgottes zu ihren Füßen zur näheren Localbezeichnung der Lage am Orontes dient und die Ähren in der Hand der Tyche attributiver Weise auf Fruchtbarkeit des Flußthals und Wohlhabenheit der Stadt anspielen. Ein ähnliches aus Symbolik und Allegorie gemischtes Verfahren finden wir nun auch bei unseren puteolanischen Städtefiguren in Anwendung und dürfen dasselbe

als das in allen ähnlichen Fällen gebrauchte bezeichnen. Zunächst strebt der Künstler die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Stadt oder des Landes durch eine Eigenthümlichkeit in der Personification selbst zu vergegenwärtigen, wobei das Geschlecht des Städtenamens meistens dasjenige der Figur bestimmt und bei fremden (barbarischen) Orten der Rassentypus der Bewohner in der Gesichtsbildung, die nationale Tracht vielfach in der Gewandung der Personification wiederkehrt. Nähere Bezeichnungen des Locals und sonstiger charakteristischer Momente im Leben und Treiben oder aus der Geschichte, namentlich der Gründungssage des Ortes werden sodann durch beigegebene Attribute bezeichnet. Es ist das im Grunde dasselbe Verfahren, welches auch wir noch anwenden, nur mit dem Unterschiede, daß die Alten meistens viel geistreicher und feiner charakterisiren, das typisch Einförmige glücklicher umgehn und die Attribute ungleich bescheidener verwenden, im Ganzen sich demnach auch auf diesem Gebiete künstlerischer zeigen als wir. Die Betrachtung der puteolanischen Basis macht den Erweis des Gesagten leicht, obwohl wir der Charakterisirung der einzelnen Städte nicht in allen Fällen genau zu folgen vermögen, weil wir von mehren derselben nicht die ausreichende Kenntniß besitzen.

An der Vorderseite neben der Inschrift finden wir in zwei weiblichen Figuren, welche sehr angemessen einen architektonischen, fast karyatidenartigen Charakter tragen, links (1) Sardes, rechts (2) Magnesia, diejenigen Städte, welche bei der Zerstörung durch das Erdbeben am härtesten betroffen wurden. Die letztere Figur ist leider zu sehr zerstört, um uns die Einsicht in das Feinere ihrer Charakterisirung zu gestatten, Sardes dagegen ist wenigstens in den Hauptsachen so gut erhalten, daß wir sie als eine reichlich und edel gewandete Frau erkennen, neben der, sich zutraulich an sie anschmiegend, ein nackter Knabe steht, auf dessen Kopf sie wie schützend die rechte Hand gelegt hat. Der Gegenstand, welchen sie im linken Arm trägt, scheint ein Füllhorn zn sein. Sie stellt sich demgemäß, was hier freilich nicht näher erörtert werden kann, im Charakter einer kinderpflegenden Erdgöttin, einer Ge Kurotrophos dar, also unter derjenigen mythischen Gestalt, durch welche die Fülle der Fruchtbarkeit und des daraus hervorgehenden milden Segens für den Menschen bezeichnet wird, und welche hier passend gewählt ist, um die reiche Fruchtbarkeit von Sardes zn vergegenwärtigen, welches in seinem Ortsdämon Tylos ein dem attischen Säemann Triptolemos verwandtes Wesen verehrte. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren Philadelpheia, Tmolos und Kyme; Philadelpheia (3) und Kyme (5) weiblich, Tmolos (4), die Stadt am weinreichen Berge gleichen Namens bei Sardes, nach dem Geschlechte des Namens männlich gestaltet. Die erste Figur (3) macht einen priesterlichen Eindruck, und obgleich wir über die dortigen Culte nicht im Einzelnen unterrichtet sind, so berechtigt uns doch eine Nachricht über viele in Philadelpheia gefeierte Feste und daselbst vorhandene Heiligthümer, den priesterlichen Charakter der langgewandeten, und wie es scheint festlich bekränzten Gestalt für beabsichtigt und bezeichnend zu halten. Der weinreiche Tmolos (4) stellt sich uns als eine durchaus dionysische Figur dar, welche von dem Gotte des Weinstocks nur durch das Attribut der Mauerkrone und dadurch unterschieden wird, daß ihm anstatt des Thyrsos ein Weinstock beigegeben ist, welcher das Motiv der erhobenen Hand rechtfertigt.

Kyme, die See- und Hafenstadt (5), deren in der linken Hand gehaltenes Attribut leider unkenntlich geworden, stellt sich in jungfräulicher, reich aber leicht bekleideter Gestalt dar und wird, da auf Münzen von Kyme eine von Poseidon entführte Jungfrau erscheint, am wahrscheinlichsten als die von dem Meergotte geliebte Gründerin der Stadt, welche von dem göttlichem Buhlen die Herrschaft des Meeres zum Geschenk empfing, aufzufassen sein.

Eine überaus schöne und reiche Composition bieten sodann die sechs Städtefiguren auf der Rückseite der Basis. Die erste (6), die Personification des weinreichen Temnos, erscheint in einer mehren Darstellungen des Dionysos entsprechenden Gestalt mit dem Attribute des Thyrsos; amazonenhaft, mit kurzem Chiton bekleidet, behelmten Hauptes und mit dem Speere bewehrt, stellt sich Temnos zunächst Kibyra (7) dar, die Vertreterin der streitbaren Stadt gleichen Namens, neben der im schönsten Contraste durchaus bekleidet und mit verschleiertem Haupte an den apollinischen Dreifuß gelehnt und den apollinischen Lorbeer in der linken Hand Myrina dasteht (8), die Vertreterin der Stadt, welche ein hochberühmtes Heiligthum und Orakel des Apollon besaß. Ihr gesellt sich, wiederum in Amazonentracht gekleidet, Ähren und Mohn, das Symbol der Ackerfruchtbarkeit, in der Rechten erhebend, den linken Fuß auf die bärtige und langhaarige Maske eines Flußgottes (des Kaystros) gestellt, die Göttin von Ephesos (9), der von den Amazonen gegründeten heiligen Stadt der weltbekannten ephesischen Artemis, deren Idol auf einem Pfeiler neben dem apollinischen Dreifuße Kibyras steht, und welche als Göttin überschwänglicher Fruchtbarkeit die Ebene des Kaystros reichlich gesegnet hat. Unerklärt sind die Flammen, welche aus der Thurmkrone dieser Figur emporlodern. So wenig wie diese Flammen vermögen wir das Attribut der zunächst folgenden Figur von Apollonidea (10) zu erklären, die abermals in kurzer Bekleidung, aber in zarterer Gestalt als die anderen Amazonen unserer Basis erscheint; während die letzte Figur dieser Seite, welche nur Hyrkania sein kann (11), durch ihr Kostüm, namentlich den, freilich arg verstümmelten, eigenthümlichen Hut, der ihr Haupt bedeckt, makedonische Tracht vergegenwärtigt und daran erinnert, daß hier Makedonier angesiedelt waren. Weniger klar als die Symbolik in den Gestalten dieser hintern Langseite ist uns diejenige in den drei letzten Figuren auf der zweiten Schmalseite der Basis, jedoch weisen ohne Zweifel die Blumen und Früchte, welche Mostene (12) im Bausch ihres Gewandes und zum Gewinde verflochten in der rechten Hand trägt, auf blühende Fruchtbarkeit hin, der gemäß die Figur selbst in blühender Jugend und mit mädchenhaftem Haarputz erscheint; Dreizack und Delphin in den Händen der Göttin von Aegae (13) deuten, obwohl die Stadt im Binnenlande lag, auf Cult des Poseidon, der auch aus anderen Binnenlandsstädten dieses Landstrichs verbürgt ist und nicht sowohl dem Meerbeherrscher als dem Gotte galt, dem man die hier häufigen Erdbeben zuschrieb. Die letzte, wiederum amazonenhaft gekleidete Figur von Hierokaesareia (14) hat die charakterisirenden Attribute verloren, und wir sind außer Stande den Grund ihrer Bildungsweise darzulegen.

Wenngleich demnach Manches in diesen Darstellungen dunkel bleibt, so ist doch die Mannigfaltigkeit des Bildungsprincips und der Erfindung einleuchtend genug, und ebenso vermögen wir die Sinnigkeit und Gefälligkeit in der Anordnung zu beurteilen, bei der ein geographisches Princip augenscheinlich nicht zum Grunde

liegt, sondern welche frei nach künstlerischen Grundsätzen getroffen scheint. Gleichwie auf der hinteren Langseite die Träger der Culte des Apollon und der Artemis deutlich bezeichnet und in die Mitte gerückt sind, so sind auf den Schmalseiten hier die bakchischen, dort die poseidonischen Attribute ebenfalls in den Mittelfiguren auf sehr in die Augen fallende Weise hervorgehoben. Bei der im Allgemeinen großen Einfachheit ist reiche Abwechselung in den einzelnen Motiven; man vergleiche nur die fünf Amazonengestalten, die bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen im Einzelnen doch sehr verschieden behandelt sind, ebenso die Gewänder der reicher bekleideten. Auch der Contrast der männlichen Gestalten ist sehr geschickt benutzt, und obwohl alle Figuren in ruhiger Haltung dastehn, so ist dieselbe doch bei allen verschieden motivirt, während das bescheidene Maß der Bewegtheit dazu beiträgt, dem Monument den architektonischen Charakter zu erhalten, welchen seine Bestimmung erforderte.

So wie die eben behandelten Personificationen von Städten und Örtern, Ländern und Völkern sich einerseits mit den Idealbildwerken berühren, bringen sie uns andererseits der historischen Plastik nahe. Da aber diese den eigenthümlichst und am specifischesten römischen Kunstzweig darstellt, während aus den bisher besprochenen Denkmälergattungen der mehr oder weniger vorwiegende Einfluß der griechischen Kunst augenscheinlich hervorleuchtet, so ist, ehe von der römischen historischen Reliefbildnerei und Ornamentalsculptur gesprochen wird, hier von einer großen und kunsthistorisch hochwichtigen Kategorie von Monumenten zu handeln, welche, in ihrer Gesammtheit aufgefaßt, in sich auf's vollkommenste die Übergänge von der griechischen zur eigentlich römischen Kunstweise darstellt, die Porträtbildnerei nämlich, über welche jedoch nur die Hauptsachen in schärfster Beschränkung mitgetheilt werden können, wenn nicht dieses Capitel zu dem Umfange eines ganzen Buches anschwellen soll [122]). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, daß dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen würde, während sich die Hauptsachen und besonders die kunsthistorisch wichtigen Momente dieses Zweiges der Bildnerei in Kürze andeuten lassen.

Das Alter der Porträtbildnerei in Rom läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der ersten Könige sind sicher Werke späterer Epochen und auch einige andere Statuen aus dem Ende der Königsherrschaft und dem Anfange der Republik, so besonders die der Sibyllen, der Cloelia, des Horatius Cocles, von diesem Verdachte nicht frei, während wiederum andere, wie die des Attus Navius (unter Tarquinius Priscus) und mehr als eine aus dem 4. Jahrhundert der Stadt ungleich besser, zum Theil ganz unverdächtig bezeugt sind. In sehr ausgedehntem und allgemeinem Gebrauche finden wir die öffentlich ausgestellten Porträtstatuen im sechsten Jahrhunderte der Stadt, und zwar geht aus einer Nachricht des Plinius hervor, daß nicht nur der Staat dieselben als Ehrendenkmäler verdienter Bürger aufstellte, sondern daß auch Privatleute ihr eigenes Porträt am Forum zu errichten pflegten, denn Plinius berichtet uns, daß die Censoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius (im Jahre 596, 158 v. u. Z.) alle nicht vom Senat und Volk gesetzten Statuen wegnehmen ließen. Daß aber die um eben diese Zeit erfolgte Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom die Porträtbildnerei nicht verminderte, sondern vielmehr verallgemeinerte, versteht sich bei der großen Ent-

wickelung dieses Kunstzweiges unter den Griechen von selbst, und endlich übernahm die Kaiserherrschaft in Rom diesen Zweig der Plastik in seiner vollsten Ausbildung.

Was aber nun die uns erhaltenen römischen Porträtstatuen und Büsten anlangt, so verdient zuerst hervorgehoben zu werden, daß dieselben so gut wie ausschließlich der hier behandelten Periode und der auf diese folgenden Verfallzeit angehören, und daß sehr wenige weit über den Anfang der Kaiserzeit hinaufreichen; zweitens ist für ihre Chronologie zu beachten, daß wir im Allgemeinen die Bildwerke mit der in denselben dargestellten Person für wesentlich gleichzeitig halten dürfen, wovon nur gewisse Darstellungen besonders berühmter Personen eine Ausnahme machen, drittens soll nicht vergessen werden daran zu erinnern, daß die uns erhaltenen Porträtdarstellungen in der überwiegenden Mehrzahl die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist, zu wissen, daß lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern daß wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl von Exemplaren versehn zu denken ist, zu denen sich nicht selten noch die Darstellungen von Mitgliedern des Kaiserhauses gesellten. Endlich muß fünftens betont werden, daß wir uns diese Porträtstatuen und Porträtbüsten, wenn auch nicht ausschließlich, so doch in der großen Mehrheit als officiell verfertigt und öffentlich aufgestellt zu denken haben, was natürlich auf die Auffassung von maßgebendem Einfluß gewesen ist und die bei einigen Schriftstellern über diesen Gegenstand beliebte Annahme gewisser Anspielungen auf die zum Theil sehr mißliebigen Verhältnisse oder auf traurige Schicksale gewisser Personen im Allgemeinen nicht eben wahrscheinlich macht.

Der Geist der römischen Porträtbildnerei spricht sich in den auch schon von den Alten unterschiedenen und benannten Classen aus, in welche die Statuen sich eintheilen lassen, und von deren hauptsächlichsten in der beiliegenden Tafel (Fig. 120) auserlesene Repräsentanten zusammengestellt sind, welche zur Veranschaulichung des hier über die Klassen der Porträtstatuen Vorgetragenen dienen sollen, während in Fig. 121 eine kleine Auswahl vorzüglicher Büsten mitgetheilt ist, um den Geist der römischen Porträtbildnerei wenigstens etwas näher durch die Anschauung zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbildnerei zerfällt, kann man die naturalistische und die idealistische Darstellungsweise unterscheiden, deren erstere wenigstens von den Römern selbst mit einem Gesammtnamen benannt die „simulacra iconica", d. h. diejenigen Standbilder umfaßt, bei denen es auf eine getreue Wiedergabe der Individualität in ihrer thatsächlichen Existenz abgesehn ist, während die Statuen der zweiten Art, für welche uns die antike Gesammtbezeichnung fehlt, in verschiedener Weise nach einer erhöhten, idealisirten Darstellung der Persönlichkeit streben.

Bei den ikonischen Statuen, von denen zuerst gehandelt werden möge, wird ihrer Tendenz gemäß auch die Tracht des wirklichen Lebens beibehalten, durch



a



b



g



h



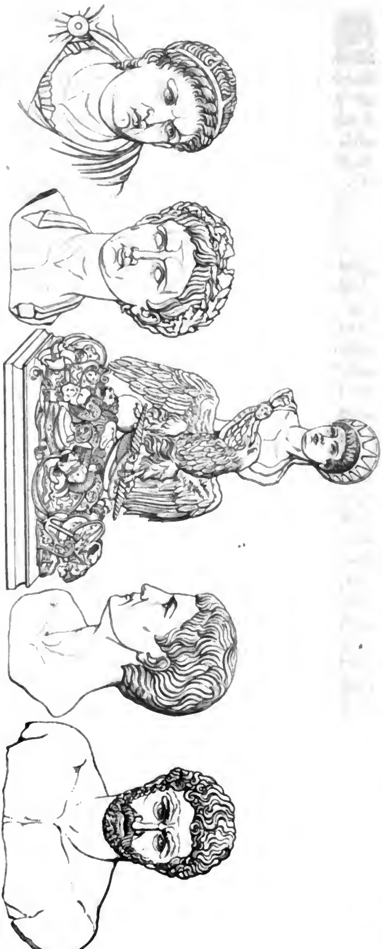
i



p

deren Verschiedenheit je nach den verschiedenen Functionen, denen die Personen im Leben vorstanden, die ikonischen Statuen in mehre Unterabtheilungen zerfallen. Bei den Männern bilden die erste, in unserer Fig. 120 in a durch eine Statue des Tiberius im Louvre vertretene Classe die von den Alten als „statuae civili habitu" oder „togatae" bezeichneten Statuen in der Friedenstracht der Toga, welche in einer der wirklichen, sehr durchgebildeten Sitte oder Mode entsprechenden, sich immer gleich bleibenden Weise umgeworfen und in ihrer Drapirung bei den verschiedenen Exemplaren nur mit größerer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt ist. Deshalb konnten solche Statuen in Vorrath gearbeitet werden, so daß man bei Bestimmung zum Porträt eines bestimmten Individuums nur den Kopf mit den nach der Ähnlichkeit gearbeiteten Zügen den fertigen Körpern aufzusetzen brauchte, was bei nicht wenigen der auf uns gekommenen Statuen, besonders bei denen municipaler Beamten wirklich der Fall ist. Das ganze Gewicht der Darstellung fällt also hier der Bildung des Gesichtes zu, und es muß hervorgehoben werden, daß in der charaktervollen, fein individualisirten Bildung mancher Kaiserporträts wahrhaft Vorzügliches, ja zum Theil griechische Porträts Überbietendes geleistet worden ist, wogegen freilich die poësievolle Auffassung der Griechen in der getreuen Nachahmung der Wirklichkeit oft, wenngleich nicht immer, untergegangen ist. Die statuae togatae fassen die Kaiser in ihren bürgerlichen Regierungsfunctionen als Vorsteher des Senats auf, während eine durch etliche sehr schöne und besonders in den reichen Gewandmotiven reizende Exemplare vertretene Unterabtheilung derselben, bei welchen, wie z. B. bei dem auf der Tafel Fig. 120 in g abgebildeten Augustus aus der Basilica von Otricoli im Vatican die Toga schleierartig über den Kopf gezogen ist, den priesterlichen Functionen des Kaisers gelten, welcher auch das oberste Pontificat bekleidete, so gut wie er die consularische und tribunicische Gewalt in seiner Person vereinigte. An eine idealistische Tendenz darf bei diesen Statuen so wenig gedacht werden wie bei einigen vorzüglichen Büsten, welche, wie diejenige des Augustus in München (Fig. 121 b) die Kaiser mit der aus Eichenlaub bestehenden Bürgerkrone (corona civica) darstellen, denn die Bürgerkrone galt der Errettung römischer Bürger aus Gefahren, während die Strahlenkrone (corona radiata), welche sich z. B. bei der Büste des Claudius in Madrid [123] (Fig. 121 c) findet, als das Merkmal der officiellen Vergötterung der Kaiser nach ihrem Tode gelten darf, ohne sich gleichwohl bei allen den Darstellungen zu finden, denen eine idealistische Tendenz zum Grunde liegt und welche die Kaiser als Götter darstellen. Nicht einmal bei allen Darstellungen der officiellen Apotheose findet sich die Strahlenkrone, die übrigens für ikonische Porträts Lebender nur bei Nero (s. Fig. 121 a) der sich als neuer Phoebus Apollo gerirte, in Anwendung kam.

Neben die ikonischen statuae togatae stellen sich als zweite Classe dieser Gattung von Bildnißfiguren die von den Alten als „statuae thoracatae" bezeichneten, am meisten echtrömischen Standbilder der Kaiser in kriegerischer Rüstung, welche ihrer Würde, sei es als wirkliche Feldherren, sei es als die obersten Kriegsherren des römischen Heeres gelten. Am häufigsten, aber nicht ausschließlich, zeigen diese gerüsteten Statuen, bei denen die Waffen, namentlich der Harnisch, zum Theil überaus reich verziert und sorgfältigst ausgearbeitet sind (siehe Fig. 120 b), die Kaiser im Acte der „adlocutio", der Anrede an das Heer, welcher



a. b. c. d. e.

Fig. 121. Römische Kaiserbüsten.

a. Nero im Louvre; b. Augustus in München; c. Claudius in Madrid; d. Caligula im Louvre; e. Hadrian im Capitol.

auch auf Münztypen und Triumphalreliefen vorzugsweise oft dargestellt wurde, und welcher der statuarischen Composition den Vortheil einer bedeutungsvollen und charakteristischen Situation bei einer äußerlich nur mäßig bewegten und deshalb würdevollen Stellung darbot. Das schönste und zugleich durch ganz genaue Datirung aus dem Jahre 739 der Stadt, 17 v. u. Z. merkwürdigste Beispiel dieser Art bietet die im Frühling 1863 vor der Porta del Popolo in den Ruinen einer Villa der Livia gefundene, jetzt im Braccio Nuovo des Vatican aufgestellte Statue des Augustus[124]), ein anderes die Statue des Titus im Louvre (Fig. 120 b). Andere geharnischte Statuen, bei denen gewöhnlich der rechte Arm auf einen Speer oder ein Scepter hoch aufgestützt ist, während sie in der linken Hand das Schwert oder ein sonstiges Attribut halten, welche also im allgemeinen Schema der Composition den eben besprochenen nahe verwandt sind, stellen die Kaiser als Sieger dar, und auf der Basis erscheint hie und da ein

Beiwerk, welches auf einen bestimmten Sieg hinweist, wie z. B. ein Schiffsvordertheil neben einer Statue des Augustus im capitolinischen Museum denselben als den Sieger in der Schlacht bei Actium bezeichnet.

Als eine Abart dieser Classe von Bildnißfiguren sind die äußerlich freilich sehr verschiedenen, aber auf demselben Grunde der Auffassung beruhenden Reiterstatuen und die auf Zwei- und Viergespannen stehenden zu bezeichnen, von denen wenigstens ursprünglich jene sich auf einen Auszug an der Spitze des Heeres, diese sich auf errungene Siege und gefeierte Triumphe bezogen, wenngleich das Streben nach einer möglichst prächtigen und imposanten Erscheinung die Aufstellung von Reiter- und Wagenstatuen, zu denen die Vorbilder abermals aus der Kunst zur Zeit Alexanders und seiner Nachfolger entlehnt wurden, von der genannten Rücksicht befreite. Auch blieb der Gebrauch der Reiter- und Wagenstatuen, welche letzteren ganz besonders auf den Triumphbögen aufgestellt wurden und auf diesen fast immer vorauszusetzen sind, nicht auf die Porträts der Kaiser und Feldherren beschränkt, sondern wurde, wie es scheint, ganz beliebig auf die Porträts von Personen aller Stände ausgedehnt, so daß man in der Folge die Kaiser zur Auszeichnung auf Sechsgespanne, die unter Augustus aufkamen, oder auf Elephantenwagen stellte. Von solchen Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde [125]), welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elephanten gezogenen Wagen zeigen [126]). Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten, aus Griechenland stammenden venetianischen Pferden [127]), aus dem Viergespann von Herculaneum [128]) und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen [129]) solche Kunstwerke im Ganzen vergegenwärtigen. Als die bekanntesten und vorzüglichsten Reiterstatuen, welche uns aus der Periode bis auf Hadrian erhalten sind, dürfen wir einen aus dem Palast Farnese in das britische Museum gelangten jugendlichen Caligula [130]) (Fig. 120 d), die Statuen der beiden Balbus Vater (Fig. 120 l) und Sohn aus Herculaneum im Museo Nazionale von Neapel, und aus der Zeit nach Hadrian die weltberühmte Statue des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze auf dem Capitolsplatze bezeichnen, welche letztere, obschon das Roß freilich naturalistisch wahr, aber plump und schwülstig behandelt, der Reiter steif und ohne rechte Würde, sowie in der Gewandung kleinlich und ängstlich gearbeitet genannt werden muß, und das ganze Kunstwerk durchaus nicht mehr als mustergiltig betrachtet werden darf, bekanntlich das Vorbild der meisten modernen Reiterstatuen auf ruhigem Pferde geworden ist.

Während alle bisher angeführten Arten von Porträts zu der ersten Hauptgattung der Porträtbildnerei, der ikonischen zu rechnen sind, bei der es, wie gesagt, auf eine charakteristisch treue Wiedergabe der Individualität als solcher ankam, woran auch durch idealisirendes Beiwerk, wie bei der Augustusstatue von Porta Prima, Nichts geändert wird, haben wir es jetzt mit der zahlreicheren zweiten Hauptgattung zu thun, deren gemeinsamer Charakter in einer idealisirten und in verschiedenen Abstufungen erhöhten Darstellung der Persönlichkeit besteht.

Zwei Arten dieser Gattung sind besonders zu unterscheiden, deren erstere das Individuum in einem heroischen oder heroisirten Charakter darstellt, während die zweite dasselbe vergöttert, in göttlichem Kostüm, mit Götterattributen ausgerüstet oder geradezu mit einem Gotte identificirt zeigt.

Für die Statuen der ersteren Art haben wir den römischen Kunstausdruck der „achilleïschen" („statuae Achilleae"), der freilich in strengerem Wortgebrauche sich nur auf ganz nackte und mit dem Speer versehene Bildnißfiguren, wie z. B. eine Statue des Claudius aus Herculaneum (Fig. 120 c), bezieht, für welche die griechischen Athletenstatuen das Vorbild abgaben, der aber sich auch auf die übrigen heroisirten Porträtstatuen anwenden lassen wird, die entweder, wie die berühmte Statue des Agrippa in Venedig (Fig. 120 i), ganz nackt oder nur mit einem Obergewande griechischer Form, Himation oder Chlamys anstatt der römischen Toga, leicht oder halbbekleidet erscheinen, wie der ebenfalls vielgerühmte Germanicus im Louvre, ohne gleichwohl den Typus irgend eines Gottes oder irgend eines bestimmten Heros darstellen zu sollen.

Die letzte Classe von Porträts endlich besteht aus denjenigen, welche das Individuum im Kostüm und unter dem Typus eines Gottes oder eines bestimmten Wesens überirdischer Natur darstellen. Für die Kaiser ist hier die Gestalt Juppiters bei weitem die gebräuchlichste; gleichwie schon Apelles Alexander den Großen als irdischen Zeus mit dem Blitz in der Hand dargestellt hatte, sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als dessen Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehn wir dieselben bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Theil des Körpers legt und nur den Oberkörper frei läßt, wie z. B. bei der wirklich großartig componirten Statue Nervas im Vatican (Fig. 120 f), bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die Bronzestatue des Augustus aus Herculaneum (Fig. 120 e) ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus naheliegenden Gründen selten und hangt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung der Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um Anderes zu übergehn, einige Darstellungen Neros als Apollo [131]) darthun.

Zu den heroisirten und vergöttlichten Bildnißfiguren, aber auch nur zu ihnen gehören nun auch die Darstellungen des Antinous, welche eine eigene starke Gruppe für sich bilden und zugleich hervorragende Proben dessen darstellen, was das Zeitalter Hadrians in der Plastik hervorzubringen vermochte. Antinous, gebürtig aus Claudiopolis in Bithynien und ausgestattet mit auffallender Schönheit, kam jung an den Hof Hadrians, wurde bekanntlich dieses Kaisers Liebling und begleitete ihn auch auf seinen weiten Wanderungen durch das unermeßliche Römereich. Bei Besa ertrank er im Nil, durch Zufall, wie es der Kaiser selbst darstellte, oder er fiel, wie andere Berichte ungleich wahrscheinlicher angeben, als Opfer eines auch sonst noch nachweisbaren Aberglaubens, indem er sein Leben für die Erhaltung und Verlängerung desjenigen des Kaisers hingab, im Jahre 130 oder 132 n. Chr. Geb. Hadrian betrauerte ihn in der ausschweifendsten

Weise, nannte die neu colonisirte Stadt Besa nach dem Geopferten Antinoopolis, und häufte alle erdenklichen Ehren auf sein Andenken; die Griechen aber heroisirten ihn dem Kaiser zu Gefallen und stifteten ihm in Bithynien und in Mantineia, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens eigene Culte. Auf Anlaß dieser Culte nun wurde der schöne Jüngling in fast unzähligen Statuen, Reliefen, Münzen, Gemmen dargestellt, bald in allgemeiner heroisirender Auffassung, bald unter der Gestalt verschiedener Gottheiten und bestimmter Heroen, als Dionysos, Hermes, Aristaeos, Apollon Pythios, Agathodaemon, Herakles, Ganymedes, und auch wir, so fragmentarisch unsere Erbschaft antiker Kunstwerke ist, besitzen noch eine große Zahl von Denkmälern aller Gattungen, welche, meistens aus den Trümmern der Villa Hadrians bei Tivoli stammend, Antinous in den verschiedensten Situationen darstellen. Sie sind mehr als ein Mal zusammengestellt und im Zusammenhange beleuchtet worden, am vollständigsten in einer Abhandlung von K. Levezow: Über den Antinous [132]), in der, abgesehn von den Reliefen und den anderen Werken geringeren Umfangs und von den Monumenten in ägyptischem Stil, nicht weniger als achtzehn Büsten und zehn Statuen besprochen werden, welche ganz sicher den Antinous darstellen. Diese Reihe läßt sich aber durch mehre andere Exemplare erweitern, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wenngleich sie die eigenthümlichen Züge des schönen Jünglings nicht mit voller Schärfe wiedergeben. Das Eigenthümliche dieser Züge ist eine verhältnißmäßig bedeutende Breite des Schädels, welcher von dichtem, leichtgekräuseltem, meistens kurz geschnittenem Haar bedeckt wird, tiefliegende, aber nur schmalgeöffnete Augen, eine etwas stumpfe Nase und volle Lippen, wozu sich im Körper eine sehr breite und hochgewölbte Brust und eine sehr weiche Fülle der Glieder gesellt. Diese nicht durchaus regelmäßige, aber reizende Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt, ist nun in den Porträts, von denen des beschränkten Raumes wegen nur ein Beispiel (Fig. 120 k) mitgetheilt werden kann, mit großem Geschick wiedergegeben, und trotz den mancherlei Modificationen, welche durch die verschiedene Auffassung bedingt werden, festgehalten. Von Seiten des Technischen verdienen die meisten der Antinousdarstellungen alles Lob, aber von irgend einer Neuheit der Erfindung, durch welche sie über die anderen idealisirten Porträtstatuen erhoben würden, kann keine Rede sein [133]). Künstlerischer Geist im höheren Sinne fehlt auch derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blaßröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber dieselbe ist doch nicht selten überschätzt worden, und man wird schwerlich in Abrede stellen können, daß der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, vielmehr mit Welcker [134]) sagen dürfen, daß derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Maßstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) gegeben sei, während die hohe Schönheit des Antinous Mondragone zum größten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen beruht.

Auch die weiblichen Porträtbildungen der römischen Kaiserzeit, von denen schließlich zu sprechen ist, zerfallen in die beiden Classen der ikonischen und der idealisirten. Die ikonischen Porträtstatuen der Kaiserinnen und sonstiger vornehmen Damen sind theils stehend in reicher Gewandung wie die Livia aus Pompeji (Fig. 120 h) oder die berühmte Statue eines jungen Mädchens aus Herculaneum in Dresden (Fig. 120 p), vielfach wie bei der Matrone aus Herculaneum ebendaselbst mit verschleiertem Haupte, wobei aber keineswegs immer an priesterliche Functionen zu denken ist, nicht selten auch mit getreuer Nachahmung des künstlichen und im Laufe der Zeit immer geschmackloser werdenden Haarputzes, welcher im kaiserlichen Rom Mode war, dargestellt, theils sitzend in vornehm bequemer Haltung, die bei einigen Exemplaren, wie z. B. der Statue der älteren Agrippina im capitolinischen Museum (Fig. 120 o) wahrhaft edel und durchaus mustergiltig genannt werden muß. Die idealisirten Statuen dagegen zeigen die vornehmen Damen theils mit allegorischen Attributen ausgestattet in der Gestalt mehrer der oben besprochenen Personificationen, theils unter dem Typus verschiedener Göttinnen, am häufigsten als Ceres, wie die Livia im Louvre (Fig. 120 m), oder Flora, wie die Julia, Augustus' Tochter ebendaselbst, aber auch als Magna Mater, Vesta, Diana, wie die Domitia im Vatican (Fig. 120 n), als Musen und andere Göttinnen, aber in der Zeit bis auf Hadrian immer vollständig gewandet, während es der späteren Periode des Verfalls vorbehalten blieb, die Damen vom Hofe schamloser Weise als Venus oder in sonstigen Gestalten halb oder auch ganz nackt zu porträtiren, eine Darstellungsweise, die, abgesehn von allen anderen Bedenken, auch künstlerisch betrachtet, vermöge der nicht selten empfindlichen Widersprüche zwischen den idealen Körperformen und den keineswegs immer schönen Porträtzügen der Köpfe einen unharmonischen Eindruck macht.

Nachdem im Vorstehenden die Porträtbildnerei in Rom zu einer gedrängten allgemeinen Übersicht gebracht worden, bleibt, da die ornamentale Reliefsculptur idealen Gegenstandes an Bauwerken sacraler und profaner Bestimmung zu fragmentarisch erhalten ist [135]), um von ihr eine Reihe herzustellen, als wichtigster Gegenstand der Betrachtung die historische Reliefsculptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der früheren Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schon oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsächlich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus läßt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet ihre Analogien, und zwar sehr genaue Analogien in den malerischen Darstellungen kriegerischer Großthaten und Eroberungen mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art (s. SQ. Nr. 2376), durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 491 (263 v. u. Z.) M'. Valerius Maximus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegt hatte, in einem Flügel der Curia Hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 564 (190 v. u. Z.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über

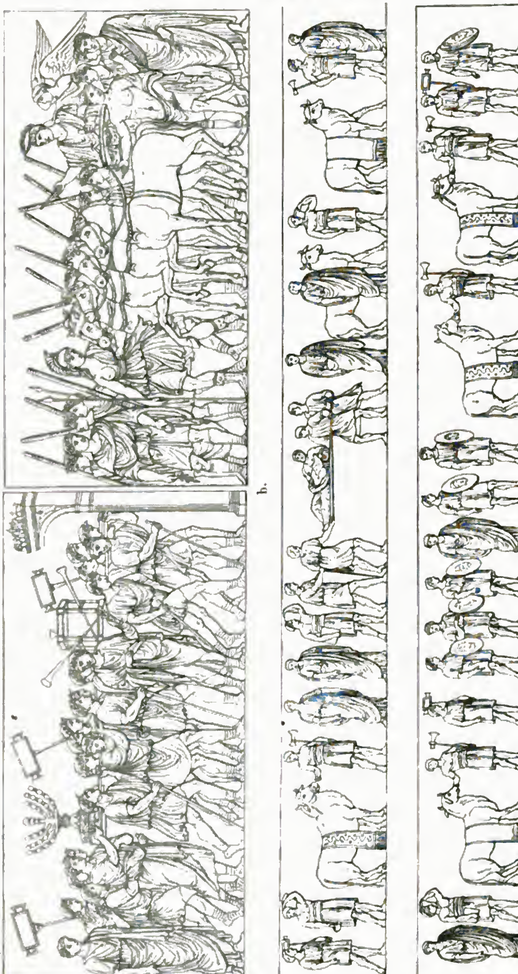
Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte (SQ. No. 2377), während im Jahre der Stadt 608 (146 v. u. Z.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte (SQ. a. a. O.).

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der hier die Rede ist; auch dürfen wir annehmen, daß die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte oder selbst ganz in Vergessenheit brachte. Allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten früheren Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in dieser Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmähliches Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes aber darf man in dieser Kunstrichtung erkennen. Denn wenngleich die historische Kunst nicht ausschließliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamos und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wenngleich wir nicht verkennen dürfen, daß, wie auch schon an einer frühern Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefen suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen großen Compositionen, von denen uns in dem Alexandermosaik von Pompeji ein Beispiel erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze. Denn aus ihnen ist jegliche ideale Tendenz gewichen, und sie sind nichts Anderes, als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser, welche sich mit den assyrischen Bilderchroniken durchaus auf eine Linie würden stellen lassen, wenn nicht die unverwüstliche Tradition der griechischen Kunst auch diese Gebilde noch mit einem Funken inneren Lebens beseelte und mit einem Hauche von Schönheit verklärte, welchen man in den entsprechenden uralten asiatischen Leistungen vergebens suchen würde.

Innerhalb der Schranke dieses Gesammtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth genau nach Maßgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab: je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird keiner langen Auseinanderersetzung über die ausgehobenen Probestücke bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes darzuthun.

Um aber durchaus gerecht zu sein, muß zugestanden werden, daß den Reliefen vom Triumphbogen des Titus, von denen in Fig. 122 die hauptsächlichsten mitgetheilt sind, ein Ehrenplatz unter ihresgleichen gebührt.

Der Triumphbogen des Titus, errichtet im Jahre 81 n. Chr. (im Todesjahre des Kaisers) zur Verherrlichung der Eroberung Jerusalems (im Jahre 70) und in seinen Bildwerken auf diese Begebenheit und die Apotheose des Titus bezüglich, ist mit folgenden Reliefen verziert: erstens einem schmalen Friese, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem unter Fig. 122 a. eine Probe von der Vorderseite mitgetheilt ist, zweitens mit zwei größeren Reliefen an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, Fig. 122 unter b., und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (a) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judaea verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden, infulae, an den Hörnern und einem breiten Schmuckstück über dem Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flußgottes von Judaea, des Jordan, eine bärtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmäßig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferthieren denjenigen vom Cellafriese des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewußt zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt, und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fließende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmäßigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter b. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, ohne daß dieselben gleichwohl auf das Lob tadelloser Reliefcompositionen Anspruch erheben können, indem namentlich ein zu starkes Zusammendrängen der wesentlich nach malerischen Principien angeordneten Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des Frieses wohlthuende Fülle läßt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung darf correct und elegant zugleich genannt werden. Die Ausführung leidet freilich hie und da, namentlich in den Gewändern, an Oberflächlichkeit. Den Gegenstand anlangend sehn wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalems, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel



b.

a.

Fig. 122. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

Jehovahs, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen mögen mit einstweiliger Übergehung einiger Reliefe von Bauwerken andern Charakters, welche in chronologischer Folge den Triumphalreliefen voran hätten besprochen werden müssen, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner großartigen Prächtigkeit für den bewunderungswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform, über deren originell römische Erfindung oder Abstammung aus Alexandria, dem auch die Triumphalthore gehören, sich streiten läßt [136]), scheint in den hier in Frage kommenden Maßen in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein, während Statuen auf niedrigen Säulen schon im Anfange des 5. Jahrhunderts der Stadt nachweisbar sind, wie um dieselbe Zeit, wenn nicht früher, in Griechenland. Diese Säule, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesammthöhe von 106 Fuß hat, ist aus weißem Marmor erbaut, der 90 Fuß hohe, unten 12, oben $10\frac{1}{2}$ Fuß im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Platform des Capitells führt, besteht aus 23 Marmortrommeln von $2\frac{1}{4}$ Fuß Dicke der Wandung, welche mit der äußersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Reliefband windet, welches uns hier zumeist oder ausschließlich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, größtentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentropaeen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals bei aller Meisterlichkeit in ihrer Darstellung von verhältnißmäßig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schafte der Säule unter Fig. 123 macht eine eingehende Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesammtheit unnöthig. Das Probestück vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiß, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schleudern und einem Sturmbock (Widder) angegriffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluß zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser große Bedrängniß, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Roß mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und fol-

genden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flußübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muß allem Weiteren voran der historische Realismus als das Bestimmende und Entscheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welchem es ungleich mehr um die Fülle der mit erstaunlicher Mannigfaltigkeit aufgefaßten thatsächlichen Motive und Einzelzüge der Begebenheit als um eine künstlerisch schöne Composition und Abrundung des Bildes als eines solchen zu thun ist. In diesen Reliefen ist die Thatsache maßgebend, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefe sind Nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche



Fig. 123. Probestück der Reliefe der Trajanssäule.

freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und die Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefen absprechen, daß sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der größten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine nicht zu unterschätzende ethnographische Bedeutung abstreiten, aber dadurch werden sie nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Fast Alles, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniß und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, geht den Reliefen der Trajanssäule ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiß in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wenngleich nüchterne Correctheit in der Formgebung, welche sich in Einzelheiten, z. B. in den Köpfen bis zu lebendigstem Ausdruck und selbst bis zu überraschender Schönheit der Form zu steigern vermag. Mögen dies Vorzüge von nur relativem Werthe sein, es sind Vorzüge, welche für die fortdauernde Überlieferung nicht nur einer gediegenen Technik, sondern auch eines reichen Capitals formaler Schönheit Zeugniß ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich von den dem Gegenstande und dem künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Wesentlich dasselbe gilt von den plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajans, zunächst und besonders von den Reliefen vom Triumphbogen dieses Kaisers, welche bekanntlich aus demselben ausgebrochen und nebst vielfachen Architekturstücken zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantins nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet worden sind. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajans stammen acht größere oblonge Reliefplatten, welche in die Attike des Constantinsbogens, und acht Reliefe in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenenverhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajans in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen größtentheils Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer (unter ihnen das oben Fig. 77 theilweise mitgetheilte vor dem vermutheten Ares des Skopas) und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abends enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine große ursprünglich zusammengehörende, aber bei der spätern Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajans bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung von ver-

schiedenen Kampfscenen, namentlich von Reiterkämpfen fortsetzt, und von der Fig. 124 eine Probe bietet, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und verdient den Vorzug auch vor den nüchterneren Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den so eben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische, Energie und fast durchgängigen Schönheit der Formgebung, sondern auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefen der Säule mehr einzeln, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wenngleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen

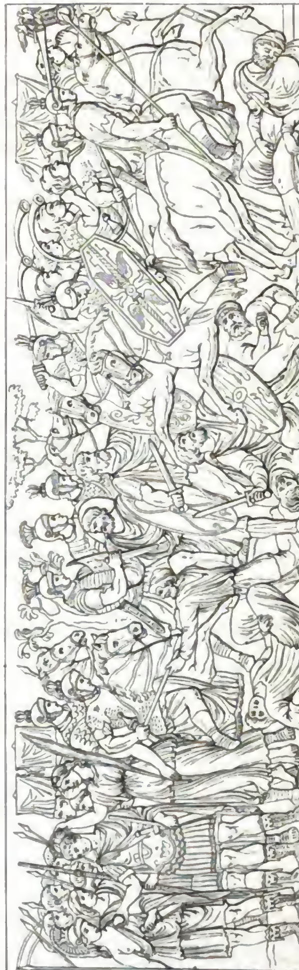


Fig. 124. Proben eines großen historischen Reliefs aus Trajans Zeit.

Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen unserer Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre Analogieen finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höhern künstlerischen Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 201 u. 363) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können noch einige Reliefe erwähnt werden, welche aus Trajans Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke gehören namentlich einige große Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen [137]), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Relieffiguren zweier irrig auf Personen der vergilischen Aeneïde bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museum des Lateran befinden [138]) und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem andern, mit Sicherheit nicht mehr bestimmbaren Kreise von Gegenständen angehören.

Als eine letzte dieser Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwickelung gelangte Erscheinungsform der Plastik ist hier endlich die architektonische Ornamentsculptur im engern Sinne zu erwähnen, von deren Entwickelung in den früheren Perioden zu reden keine Veranlassung war. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentik in Griechenland auch erscheint, so bleibt sie doch immer der Architektonik dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höhern künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakter der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muß, so bildet sie auch die decorative Ornamentik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrirender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitelle und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Piedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, die massenhaft decorative Verwendung von Statuen, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört

wesentlich und seiner eigentlichen Entwickelung nach der griechisch-römischen Kunst dieser Periode an und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner frühern Epoche gehabt hat, die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muß.

Am Ende einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung der griechisch-römischen Plastik bis zur Zeit Hadrians angelangt, möge noch ein Blick auf die zuletzt durchmessene Wegstrecke durch die Periode der Nachblüthe der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft geworfen werden. Die Berechtigung und die Verpflichtung, die Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik bis in die Zeit des Hadrian auszudehnen, liegt nicht sowohl in dem Umstande, daß die Künstler, denen wir die Werke dieser Periode verdanken, ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Griechen, die meisten derselben wohl griechische Sclaven oder Freigelassene waren, denn nicht die Herkunft eines Künstlers bestimmt seine Stellung in der Kunstgeschichte, wie denn z. B. Niemand danach fragen wird, ob die Verfertiger der echt römischen Triumphalreliefe geborene Griechen oder Römer waren, oder welcher Nation sie sonst angehörten. Die geschichtliche Stellung und Bedeutung eines Künstlers hangt ab von dem Charakter der von ihm hergestellten Arbeiten. Hätten die Römer eine eigene, eigenthümliche und zu selbständigem Leben fähige plastische Kunst besessen, und hätten sie es vermocht, diese ihre eigenthümliche Kunst gegenüber den Einflüssen Griechenlands in weiterem Umfange zur Erscheinung und zur Geltung zu bringen, wie sie dieselbe in den realistisch-historischen Reliefen zur Erscheinung und zur Geltung gebracht haben, so würde es eine griechische Kunstgeschichtschreibung wenig angehn, ob die Arbeiter, welche sie verwendeten, Griechen gewesen sind oder nicht; und auch wenn die Römer es vermocht hätten, die von ihnen angetretene Erbschaft der griechischen Kunst zur Vervollkommnung einer auf nationalen Principien beruhenden Kunstübung zu verwerthen, so würde die Geschichtschreibung der griechischen Kunst es nur in sehr bedingtem Maße mit dem zu thun haben, was in Rom an Kunstwerken hervorgebracht worden ist. Nun hat aber die vorstehende Übersicht über die Monumente dieser Periode grade das Gegentheil gelehrt; sie hat gezeigt, daß nicht allein die namhaften Künstler in Rom fast ausschließlich Griechen waren, und daß alle hervorragendsten Werke der zuletzt besprochenen Periode durch und durch griechisch sind, sondern daß, wie fast die gesammte Bildung, und wie die Litteratur so auch die Kunst sich als beinahe ausschließlich griechisch, rein griechisch darstellt, daß das Wenige, was wir von eigenthümlicher römischer Kunst vorfanden, oder dasjenige, worin wir einen dominirenden Einfluß römischer Kunstprincipien wahrnehmen, sich nicht in ununterbrochener Folge aus dem in früheren Epochen Vorhandenen fortsetzt, sondern daß es sich langsam und allmählich dem herrschenden und bestimmenden Griechenthum gegenüber erhebt. Und auch dann bleibt die römische Kunst für alle Zeit auf einen kleinen Kreis, hauptsächlich auf denjenigen des Ornamentalen und der historischen Darstellungen beschränkt. Denn wenn man auch in den Porträtbil-

dungen einen bestimmenden Einfluß römischen Nationalgeistes und römischer Kunstanschauung in keiner Weise verkennen darf, so darf doch andererseits eben so wenig übersehn werden, daß die griechische Kunst der römischen Porträtbildnerei eine Reihe von Vorbildern geliefert hat, ohne welche gewisse Classen römischer Porträtstatuen, namentlich die idealisirenden, vom Kostüm und, wenigstens theilweise, auch von der Auffassung der Wirklichkeit abweichenden, schwerlich jemals erwachsen wären, ganz abgesehn davon, daß wir nicht genau zu ermessen vermögen, einen wie starken Einfluß auf die realistische Proträtbildnerei Roms diejenige des Lysistratos (oben S. 112 ff.) gehabt haben mag, dessen Verfahren Plinius als ein keineswegs vereinzeltes, sondern später auch von Anderen befolgtes bezeichnet. Ja selbst für den Pomp der Statuen auf Viergespannen brauchte man nur die Werke eines Lysippos, Euphranor und Anderer nachzuahmen. Wenn aber die wenigen Schöpfungen der echt römischen Kunst in die Betrachtung mit aufgenommen worden sind, so geschah das, um eben den engen Kreis zu bezeichnen, den die römische Kunst erfüllt, und um es desto fühlbarer zu machen, daß Alles, was außerhalb dieses engen Kreises liegt, entweder gradezu griechisch oder vom Griechischen mehr oder weniger abhängig sei. Auf die gesammte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluß ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Production abzuschneiden.

Und wenn nun endlich noch einmal auf jene freilich jetzt bereits veraltete Irrlehre von dem gleichen Bestande der Kunst bis in die Zeiten Hadrians zurückgekommen werden darf, so wird es vollkommen genügen nur auf Zweierlei hinzuweisen. Erstens auf die Urteile der Zeitgenossen dieser späten Kunst über die Leistungen der gleichzeitigen Plastik. Diese Urteile, welche in nicht ganz geringer Zahl vorliegen, beginnen mit dem Ausspruche des Plinius über die Künstler der 156. Olympiade: sie seien freilich tüchtig aber stehen weit unter den großen Meistern der früheren Jahrhunderte, und schließen ab etwa mit jener verächtlichen Erwähnung der „Kunstwerke unserer Tage" bei dem grade im Zeitalter Hadrians lebenden Pausanias; vollkommen einstimmig aber sind sie darin, daß die Kunst der römisch-griechischen Periode sich mit derjenigen der früheren Zeiten in keinem Betracht vergleichen lasse. Zweitens aber sei darauf verwiesen, daß die Lehre vom gleichen Bestande der Kunst bis auf Hadrian überhaupt nur dadurch möglich wurde, daß man einerseits Werke wie den Laokoon als Producte der römischen Kaiserzeit betrachtete, und daß man andererseits über Werke, wie die Mediceïsche Venus, den Torso vom Belvedere, den Borghesischen Heros und andere trotz aller ihrer technischen und formalen Vortrefflichkeit zu günstig urteilte. Es ist seines Ortes versucht worden, dieselben allseitig gerecht zu beurteilen, aber wenn sie hier noch einmal in ihrer ganzen Vortrefflichkeit, ja unter den auf uns gekommenen Antiken als Werke ersten Ranges anerkannt werden, als, worüber Alle einig sind, die höchsten Leistungen der griechischen Kunst der späten Zeit, so sollte man sich, ehe man den Satz ausspricht, in eben diesen ihren höchsten Leistungen stehe die Kunst zur Zeit der römischen Kaiser auf derselben Höhe mit der Kunst zwischen Perikles und Alexander, doch besinnen, daß wir von den höchsten Leistungen der Blüthezeit der griechischen Plastik nicht eine

einzige Probe besitzen. Was wir besitzen und also mit den Werken der zuletzt besprochenen Periode vergleichen können, das sind die architektonischen Sculpturen, die bei den Alten kaum beachtet wurden, oder es sind Nachbildungen wie die Niobegruppe. Und wie weit müssen selbst gegen diese, nicht einmal mit voller Sicherheit oder nicht direct auf die großen Meister zurückführbaren Werke die höchsten Leistungen der griechisch-römischen Zeit in Hinsicht auf Geist und Erfindung zurückstehn. Wenn dem aber so ist, so frage man sich doch, wie wir über das Verhältniß der Epochen urteilen würden, wenn wir die von den Alten bewunderten Originalschöpfungen eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippos mit den Werken der neuattischen und kleinasiatischen Künstler der römischen Zeit vergleichen könnten. Wahrhaftig, die Meisterwerke dieser späten Zeit sollen wir als Stützpunkte benutzen, um unsere Phantasie zu einem ahnungsvollen Anschaun der uns verlorenen unendlich größeren Herrlichkeit der Schöpfungen aus der Blüthezeit zu steigern; das ist ein historisches Verfahren, aber nimmermehr das andere, das Beste, das wir haben, sofort auch für das Beste aller Zeiten zu erklären und den schriftlichen Zeugnissen eben so sehr wie aller Vernunft und Philosophie entgegen zu behaupten, die griechische Kunst habe sich durch Jahrhunderte hindurch in gleicher Vortrefflichkeit erhalten, während das gesammte Griechenthum von Stufe zu Stufe sank und in den traurigen Verfall gerieth, in welchem es der Gegenstand der Verachtung des rauhen Siegers wurde, der gleichwohl sich selbst von der Macht der aus der Blüthezeit Griechenlands stammenden Civilisation für besiegt erklärte.

Anmerkungen zum sechsten Buch.

1) [S. 277.] Siehe Müllers Handbuch §. 181. Als ein für die Geschichte griechischer Einflüsse auf die bildende Kunst Italiens im höchsten Grade wichtiges Monument gilt mit Recht die berühmte ficoronische Cista des Collegio Romano (Müller, Handb. §. 173, 3) mit der Inschrift: Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia fileai dedid, aus der sich als Entstehungszeit des Kunstwerkes das Ende des fünften oder der Anfang des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom ergiebt (s. Jahn, die ficoron. Cista, Leipzig 1852. S. 42 ff.). Die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit des Monumentes verliert auch dann nicht, wenn man die Ungewißheit darüber zugesteht, ob Plautius der Künstler der Zeichnung am Bauche des Geräths oder der Verfertiger der Deckelgruppe und der Füße ist, eine Ungewißheit, die sich schwerlich jemals wird heben lassen; aber sei es darum wie es sei, die Thatsache, daß in der bezeichneten Periode zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst in Italien um die Herrschaft stritten, eine griechische, welche in der Zeichnung, und eine durchaus nationale, welche in der Deckelgruppe und in den Füßen vertreten ist, diese Thatsache bleibt bestehn und findet ihre vollkommene Parallele in etruskischen Kunstwerken, was namentlich durch neuere Ausgrabungen in das hellste Licht gesetzt wird. Siehe Arch. Zeitung 1857. Anzeiger Nr. 108, S. 113*.

2) [S. 277.] Über die Plünderungen Griechenlands und die Wegführung seiner Kunstwerke nach Rom handeln Völkel: Über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, 1798, minder genau Sickler: Geschichte der Wegnahme vorzügl. Kunstwerke u. s. w., 1803, am besten F. C. Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie, a. d. Dänischen v. Friedrichsen, 1829, S. 28 ff., dem ich hauptsächlich gefolgt bin.

3) [S. 283.] C. F. Hermann: Über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst, Göttingen 1855, gerichtet gegen und veranlaßt durch eine Schrift von Friedländer: Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1854.

4) [S. 287.] Was wir im Einzelnen über diese Künstler wissen, ist von Brunn in seiner Künstlergeschichte I. S. 535 ff. gesammelt. Hinzuzufügen ist nur, daß sich die beiden letzten Namen (Pythias und Timokles) in m. o. w. entstellten Formen nur in den geringeren Handschriften des Plinius finden.

5) [S. 289.] So neuerdings besonders Brunn, Künstlergeschichte I. S. 541.

6) [S. 289.] Über die Kunstdarstellungen der Hermaphroditen vgl. Müllers Handb. §. 128, 2 und 392.

7) [S. 289.] Vgl. Urlichs, Chrestomathia Pliniana p. 328.

8) [S. 289.] In dem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (v. ducere und aerificium): nihil sunt musae policis vestrae quos aerifice duxti scheint nämlich die Herstellung von Polykles' Namen an der Stelle des sinnlosen policis sehr nahe zu liegen.

9) [S. 290.] Abgebildet in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 214. b.

10) [S. 290.] Nach den Worten des Plinius XXXVI., 34 u. 35: eodem loco Liber pater Eutychidis laudatur, ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo (Nr. 1), item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus (Nr. 2). Eum qui citharam in eodem templo tenet (Nr. 3) Timarchides fecit u. s. w., kann über die Richtigkeit der von mir im Text angegebenen Zusammenordnung der Statuen kein Zweifel sein; der Apollon Nr. 1. war ein allein stehendes Tempelbild; durch das item trennt Plinius die folgende, zusammengehörige Gruppe mit dem Apollon Nr. 2. von ihm bestimmt ab. Brunn irrt in Betreff dieses Punktes Künstlergesch. I. S. 469. Dagegen besteht Brunns fernere Behauptung, der Apollon

Nr. 1. sei bekleidet gewesen, da ihm der alter Apollo als nudus entgegengeset werde, allerdings wohl zu Rechte.

11) [S. 290.] Apollon nackt mit der Kithara schreitend z. B. in der vaticanischen Statue bei Clarac 478, 915, auch Denkmäler d. a. Kunst 2, 132; mit der Kithara stehend, ebenfalls unbekleidet, finden wir den Gott in nicht wenigen Denkmälern, so z. B. in der capitolin. Statue Clarac 490, 954a, der neapeler das. 479, 918 und mehren anderen Statuen, unter denen die schöne bei Tusculum gefundene immer noch unedirte Statue in dem 3. Zimmer der Villa Borghese nicht den letzten Rang einnimmt und sich zu einer Zusammenstellung mit den Musen (und nur um eine solche kann es sich bei dem Werke des Philiskos gehandelt haben, da man 12 Figuren nicht wohl im engeren Sinne gruppiren kann) in vorzüglichem Grade zu eignen scheint.

12) [S. 290.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 542.

13) [S. 291.] Vergl. m. Schriftquellen Nr. 2215 mit der Anmerkung.

14) [S. 291.] Mehr darf man nicht schließen wollen und gewiß nicht so weit gehn wie Haakh in den Verhandlungen der stuttgarter Philologenversammlung 1856, S. 158ff. und Arch. Zeitung 1856, S. 239 f.

15) [S. 291.] Auf diese antike, jetzt wieder verlorene Restauration weisen außer der glatten Abarbeitung der Glutäen folgende Metallzapfen und Löcher hin: 1.) Metallzapfen a. auf der Fläche der abgestoßenen linken Brust ziemlich in der Mitte, b. c. in der Fläche des linken Glutäus zwei, ein größerer in der Mitte, ein kleinerer nach rechts und nach links ein rund eingebohrtes Loch für einen dritten, d. eine kleine Spanne über dem os sacrum am Rückgrad auf der unverletzten Fläche, e. in der Mitte der Fläche des rechten Glutäus, f. am Felsensitze nach rechts darunter in der Fläche, g. ein kleiner auf der Höhe des rechten Hüftknochens. 2.) Löcher: a. ein viereckiges auf dem rechten Schenkel, b. desgleichen außen am linken Schenkel gegen das Knie hin, 5½ cm. tief c—e. auf der Fläche des abgebrochenen linken Armes sind drei nicht tiefe, unregelmäßig runde Löcher, wie unfertig für Metallzapfen bestimmt.

16) [S. 291.] Die wichtigste ältere Litteratur über den Torso vom Belvedere ist verzeichnet in Müllers Handb. §. 411. Anm. 3; neuere in der Anm. zu Nr. 2214 meiner Schriftquellen; hinzuzufügen ist E. Petersen, Arch. Zeitung v. 1867. S. 126 ff. und Friederichs, Bausteine S, 396 f.

17) [S. 291.] Abgeb. u. a. in Millins Galerie mythol. pl. 122. Nr. 455.

18) [S. 291.] Müller, Handb. §. 411, Anm. 3, Hettner, Vorschule d. bild. Kunst u. s. w. S. 270.

19) [S. 293.] Einige weitere Gründe gegen die Annahme einer Gruppe habe ich in meinen kunstarchaeol. Vorlesungen S. 155 f. vorgetragen.

20) [S. 293.] In einem bisher ungedruckt gebliebenen Werke des Hrn. Prof. Ed. v. d. Launitz „über die Behandlung des Nackten in der Antike“, aus welchem der Verf. mir brieflich Auszüge mitzutheilen die Güte hatte, deren discrete Benutzung derselbe mir wohl nicht verübeln wird, kommt dieser feine Kenner der Formen in seiner Besprechung des Torso mehrfach auf diesen Punkt, hebt mehrfach die „Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Figur verhindert wird“, die „naturgemäße Charakterisirung selbst der Haut im Momente der Erschlaffung“ hervor und sagt vom Torso im Vergleich zum s. g. Theseus vom Parthenon u. A. Folgendes: „der Theseus soll einen zwar liegenden, aber nicht ausruhend ermatteten Körper, sondern einen jeden Augenblick zum Aufspringen bereiten Helden darstellen, während der Torso das Bild eines abgespannten Körpers geben wollte, in welchem Falle eine gewisse „prontezza“, die im Theseus nothwendig war, beim Torso ein Fehler gewesen sein würde. Endlich durfte der Künstler des Torso seinem Bilde nicht einmal die „freschezza della carne“ geben, wie sie beim Theseus nothwendig war, weil ein abgematteter oder völlig ruhender Körper diese Frische grade nicht mehr besitzt und darin eben ein großer Theil seiner Charakteristik beruht.“

21) [S. 293.] Stephani, Der ausruhende Herakles, Petersb. 1854. S 149. Meine Zustimmung gründet sich hauptsächlich auf Modellversuche, welche ich im Jahre 1868 anstellte.

22) [S. 293.] Dieser Annahme eines Stabes (man könnte an den der Hacke denken, welche Herakles bei der Reinigung der Augeiasställe gebrauchte) muß ich widersprechen; der Ansatz am linken Knie ist für jede Art vom Stab, welcher nicht bis zu keulenartiger Dicke anschwillt, zu breit; auch glaube ich, daß Stephani mit Unrecht läugnet, das Ende der Keule könne hoch genug gewefen sein, um die hohe Lage des linken Armes zu motiviren, man wird nur anzunehmen haben, daß die Keule auf einer Felsenerhebung neben dem Helden aufstand.

23) [S. 294.] Es ist nicht unwahrscheinlich, daß man bei der Restauration im Alterthum in das Loch im rechten Schenkel (s. Anm. 15) eine Stütze, vielleicht von Metall, dieses schwebend gehaltenen Armes eingelassen hatte.

24) [S. 294.] Vergl. d. Anmerkung zu Nr. 2219 meiner Schriftquellen.

25) [S. 294.] Siehe Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 297 f. und die in der Anmerkung zu Nr. 2220 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

26) [S. 294.] Die Litteratur über die Künstler des Namens Kleomenes siehe in Müllers Handbuch §. 160 (158) und bei Brunn, Künstlergesch. I. S. 544.

27) [S. 295.] Vergl. O. Jahn, Archaeolog. Beiträge S. 380 Note und was derselbe von Urteilen Anderer anführt.

28) [S. 295.] Daß die auf der Bildfläche zwischen den Figuren stehenden Buchstaben (s. Jahn a. a. O.) späte Kritzelei ohne Sinn sind, ist dagegen vollkommen wahr.

29) [S. 296.] Wegen der Datirung dieses Werkes vgl. die in der Anmerkung zu Nr. 2230 meiner Schriftquellen angeführte neuere Litteratur. Auf Grund der Bemerkungen in meinem dort genannten Aufsatze reihe ich Glykon mit ruhiger Überzeugung in die Folge der Künstler der neuattischen Schule der hier in Rede stehenden Periode ein.

30) [S. 296.] Über Antiochos von Athen vergl. außer Brunns Künstlergesch. I. S. 550, Welcker, Alte Denkmäler I. S. 433.

31) [S. 297.] Siehe deren Verzeichniß in meinen Schriftquellen Nr. 2235—2261. Neuestens hinzugekommen ist Iason, der in hadrianischer Zeit gelebt zu haben scheint, s. Bull. d. Inst. 1869. p. 162.

32) [S. 297.] So auch Urlichs, Chrestom. Plin. p. 331, der „eine Geberde der philosophischen Erörterung, wie der Stoiker Chrysippos bei Sidonius Apollinaris epist. 9. 8" versteht.

33) [S. 299.] Am nächsten steht der Pallas des Antiochos nach Welcker a. a. O. S. 432 Note 1 eine unedirte capitolinische Statue im Hofe des Museums Nr. 3. und die in E. Brauns Ant. Marmorwerken Taf. 1, 1 als Agoraea edirte; von entfernteren Analogien nenne ich nur die Statuen bei Clarac pl. 460, 856., 462, 860 u. 862., 462d, 888d., 464, 866., 469, 888.

34) [S. 300.] Vgl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860. S. 48 ff. „Die Venusbildung von Praxiteles zu Kleomenes". Wenn ich auch keineswegs in allen Einzelheiten, über deren einige der Verfasser selbst sich neuerdings abweichend geäußert hat (s. z. B. Philol. XXI. S. 436), mit der hier gegebenen Entwickelung einverstanden bin, so kann ich mich derselben doch in der Hauptsache anschließen.

35) [S. 301.] Abgeb. bei Clarac pl. 621, Nr. 1584, und in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 278. Wenn Stark a. a. O. S. 56 f. das Vorbild der capitolinischen Aphroditestatue und ihrer Wiederholungen sei es in der zu Plinius' Zeit unter Pollio Asinius' Monumenten befindlichen Aphrodite des jüngeren Kephisodotos, sei es in derjenigen des Rhodiers Philiskos (aus dieser Periode) sucht, so kann ich dem weit eher zustimmen als ihrer Zurückführung auf Skopas (s. Buch IV. S. 16 mit Note 15). Der Gedanke an den jüngeren Kephisodotos hat in der That etwas außerordentlich Ansprechendes, denn die capitolinische Aphrodite ist die nächste und natürlichste Fortbildung der knidischen des Praxiteles.

36) [S. 303.] Von Winckelmann (von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen §. 28, Werke ed. Eiselein Bd. I, S. 256) an bis O. Müller im Handb. §. 160, 4. Auch mich selbst muß ich anklagen, die Statue, ehe ich sie im Original kannte, unterschätzt zu haben, in meinen kunstarchaeol. Vorlesungen S. 105 f.

37) [S. 304.] Denn nur dies ist überhaupt möglich; so wie die Finger der Hand geschlossen sind und so wie die Hand gehalten wird, kann man auf keine Weise irgend

einen Stab so durch dieselbe stecken, daß derselbe aufgerichtet das Gewand am Oberarm berührte und hielte. Alle zur Vertheidigung dieser, auch von Wieseler, Denkm. d. a. Kunst z. II. Nr. 318 getheilten Ansicht Claracs von Friederichs, Bausteine S. 414 aufgewandte Mühe ist deshalb eben so vergeblich aufgewandt wie seine Polemik gegen mich unfruchtbar ist. Hier liegen eben Thatsachen vor, von denen sich Jeder durch einen Versuch überzeugen kann, nicht Meinungen, denen man Meinungen entgegenstellen könnte, und mit diesen Thatsachen haben wir zu rechnen.

38) [S. 305.] Abgeb. in Brauns Vorschule d. Kunstmythol. Taf. 97, Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst II. Nr. 318. Vergl. Kekulé Ann. 1865. p. 65 der mit mir über „il trattamento biasimevole del paneggio“ völlig einig ist und den Gedanken an ein die Chlamys haltendes Kerykeion in Anm. 2 ausdrücklich abweist. Der Beutel ist auch bei dieser Statue mit Daumen und Zeigefinger ergänzt und deswegen, wie bei dem „Germanicus“ unwahrscheinlich, weil im Innern der Hand keine Reste übrig sind; das erklärt sich vollkommen bei einem aus Erz beigegebenen Kerykeion und ein solches, gesenkt, nicht aufgerichtet, ist auch bei dem Hermes Ludovisi vorauszusetzen. Den Effect kann man sich durch die Bronze im brit. Museum, Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 314 vergegenwärtigen.

39) [S. 305.] In den gesammelten Werken ed. Eiselein I S. 226 ff.

40) [S. 305.] Künstlergeschichte I. S. 564 f., der ich mich in der 1. Auflage dieses Buches im Resultat durchaus angeschlossen hatte, nur daß ich das Resultat etwas anders zu motiviren suchte.

41) [S. 305.] So besonders von E. Braun in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. und Paedag. 1854, Bd. 69. S. 294 f.

42) [S. 305.] Mitgetheilt bei Thiersch, Epochen der bildenden Kunst u. s. w. S. 332.

42a) [S. 308.] Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 187 f., welcher die Statue „durchaus manierirt“ nennt und sie bis in Hadrians Zeit herabrücken zu müssen glaubt; Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste II. 1. Aufl. S. 300 f. 2. Aufl. S. 245, der freilich das „Gekünstelte“ der übermäßigen Muskulatur, die in dem Werke herrschende Manier und so zu sagen „renommistische Kraft“ auf Lysippos selbst zurückführen will: Lübke, Gesch. d. Plast. S. 230; Friederichs, Bausteine S. 396 u. A. Nur E. Braun in Fleckeisens Jahrbb. 1854. Bd. 69. S. 295 findet auch hier Alles bewunderungswürdig.

43) [S. 313.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 434.

44) [S. 313.] Abgesehn von Vasengemälden wie z. B. in Gerhards Auserl. Vasenbl. I. Taf. 17 und von Münzen vgl. die Marmorstatue in Neapel Clar. Mus. d. sculpt. pl. 462 d. Nr. 888 d., auch die Statue das. pl. 462 c. Nr. 842 d. und siehe Sitzungsberichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861 S. 4. Note 9.

45) [S. 313.] Künstlergeschichte I, S. 567 f.

46) [S. 314.] O. Müller in der Amalthea III, S. 252,

47) [S. 315.] Siehe Conze, Archaeol. Ztg. 1864. Anz. S. 239*.

48) [S. 315.] Visconti im Mus. Pio-Clem. III, p. 246.

49) [S. 317.] Diese Künstlernamen sind vielfach verschieden gelesen und ergänzt worden, siehe Brunns Künstlergeschichte I, S. 572, zum Theil augenscheinlich unrichtig, zum Theil nicht mit so genauem Anschluß an die auf dem Stein erkennbaren Züge, wie man verlangen darf. Die folgende Abschrift ist genau und giebt das Original so weit wieder, wie es mit Buchdruckertypen möglich ist,

HRA //////	ΔΗΣ
ΑΓΝΟΥ	ΕΦΕΣΙΟΣ
ΚΑΙΑΓ[illegible]	ΑΙΝΕΙΟΣ
ΕΠΟΙ	ΟΥΝ

Z. 2. hatte man ΑΓΑΣΙΟΥ gelesen, aber schon Letronne in der Rev. archéol. III, 390 läugnete mit Recht, daß dafür Platz sei und schlug ΑΓΑΥΟΥ vor, aber ΑΓΝΟΥ ist ganz sicher, und da Ἄγνος als Name vorkommt (Corp. Inscript. Gr. Nr. 185), ist kein Grund von dieser Lesart abzugehn. Den zweiten Künstlernamen hat man noch viel verschiedener ergänzt, als Agneios, Arneios, Apneios, auch als Harmatios (Welcker, Alte Denkmäler I, S. 344), letztere Form

scheint mir unmöglich, zwischen den Buchstaben γ, π und ϱ an zweiter Stelle ist schwer zu entscheiden. Ganz sicher aber enthielt die zweite Hälfte der Zeile die Angabe des Vaterlandes, welches ja auch nicht wohl fehlen konnte, da sich Herakleides als Ephesier bezeichnet; da die beiden punktirten Buchstaben (αι) nicht durchaus sicher sind, wage ich keine Ergänzung. Die Inschrift steht auf dem als Stütze der Figur dienenden Baumstamme rechts und links von der Bruchfläche eines Astansatzes, von dem die Halbirung der Zeilen herrührt. Ich weiß, daß die ganze Frage über diese Künstlernamen von geringer Bedeutung ist, da aber über dieselben nicht wenig geschrieben ist, schien es mir der Mühe werth, das Thatsächliche mitzutheilen.

50) [S. 317.] Die Inschrift mit dem Namen des Alex]andros, Menides' Sohn von Antiocheia am Maeander, welche auch in unsere Abbildung der Aphrodite von Melos aufgenommen ist, befand sich auf einem Stück Marmor, dessen Bruchfläche genau an die Bruchfläche der Plinthe der Statue gepaßt haben, welches aber gleichwohl aus Marmor „von etwas anderem Korn" bestanden haben soll. Dies ist wenig wahrscheinlich, da es sich, wie schon bemerkt, bei dem Plinthos und dem Stück mit der Inschrift nicht um abgearbeitete und an einander gefügte Flächen, sondern um Bruchflächen handelt; rührte das Stück mit der Inschrift von einer Restauration her, so hätte man, um dasselbe anzufügen, vor Allem seine Fläche und die Fläche der Basis, an die man es ansetzen wollte, glatt arbeiten müssen. Über die Zugehörigkeit vgl. weiter Wieselers Zeugniß in den Denkm. d. a. Kunst zu II. Nr. 270. S. 143, welcher angiebt, „daß auch der jetzige Conservator des Louvre die vollkommene Überzeugung hegt, daß die Inschrift zu der Statue gehörte, ... so wie, daß die Gründe, welche er uns dafür mittheilte, uns sehr überzeugend schienen", besonders aber siehe den von Friederichs, Bausteine S. 334 mitgetheilten Brief vom Adr. de Longpérier. Was die Zeitbestimmung durch die Inschrift anlangt, sagt Wieseler a. a. O. mit vollem Rechte, „nach ihr werde man die Statue nicht früher, als etwa nach dem Jahre 260 v. Chr. Geb. (Ol. 130), aller Wahrcheinlichkeit nach aber bedeutend später, etwa im ersten Jahrhunderte v. Chr. Geb. anzusetzen haben."

51) [S. 318.] Eine Kunstschule in Aphrodisias nahm zuerst Winckelmann an, Gesch. d. Kunst, Buch XI, Cap. 3, §. 26, vergl. Brunn Künstlergeschichte I, S. 573.

52) [S. 318.] Die stark angewachsene Litteratur über die Statue des Agasias von Ephesos, den sogenannten „Borghesischen Fechter" siehe in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 160, wo nur noch Göttling im Katalog des jenenser Gypsmuseums, Jena 1848, hinzuzufügen ist, der auf eine von Christodor (Anall. 2, 456) beschriebene Statue des Deïphobos verweist, so wie neuestens Friederichs, Bausteine S. 401 ff.

53) [S. 318.] Einen Speer giebt dem Heros irrthümlicher Weise Visconti in den Monumenti scelti Borghesiani tav. 1; man braucht nur diese Zeichnung anzusehn, um sich zu überzeugen, daß die Waffe durchaus nur ein Schwert sein kann, und daß der Held zu einem Streiche, nicht zu einem Stoße ausholt.

54) [S. 319.] Sehr verständig urteilt über diese Punkte Friederichs a. a. O., dem ich nur nicht beistimmen kann, wenn er sagt, es sei „ein Krieger oder richtiger Fechter vorgestellt", denn was das nach griechischen Vorstellungen für eine Sorte Menschen gewesen wäre ist nicht wohl abzusehn, und an einen römischen Gladiator hat natürlich auch Friederichs nicht gedacht.

55) [S. 322.] Jean Galbert Salvage, L'anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol.

56) [S. 323.] Die wichtigste Litteratur über die Aphrodite von Melos ist diese: Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Melos en 1820. Paris 1821, 4.; Clarac unter gleichem Titel, ebend. 4., Mus. d. sculpt. Text vol. IV. p. 79 sqq.; Musée Français, vol. IV.; Millingen, Ancient uned. Monuments, vol. II, p. 7.; O. Müller in den Göttinger gelehrten Anzz. 1823, S. 1321 ff., 1826, S. 1646; Gerhard im Text zu s. Alten Bildwerken S. 166. Anm. 3.; Welcker, Alte Denkmäler I, S. 437 ff.; Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst II. S. 143, Friederichs, Bausteine S. 331 ff. Von diesen Gelehrten gruppirte de Quincy sie mit Ares, Clarac nahm in seiner älteren Schrift an, die Göttin habe den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, während er sich in dem Text zum Mus. d. sculpt. a. a. O., wenn auch nicht unbedingt, an Millingen anschloß, dem auch O. Müller, Welcker u. Andere, sowie

bedingtermaßen auch Friederichs zustimmen, und der ihr den Schild des Ares in die Hände gab. Wieseler endlich meint, sie könnte mit der Linken wohl „eine Lanze, welche etwa aufgestützt wurde, oder ein Schwert, einen Helm, wenn dieser nicht unter dem linken Fuße war", gehalten haben, schweigt aber ganz über das Attribut der Rechten.

57) [S. 323.] So von Clarac in seiner ersten Schrift p. 36, während er im Mus. d. sculpt. a. a. O. viel unsicherer von der Sache spricht; neuestens Longpérier bei Friederichs a. a. O. S. 334.

58) [S. 324.] Vgl. Welcker a. a. O. S. 440 f.

59) [S. 324.] So sagt Clarac in seiner Schrift von 1821: „dans la main droite la déesse tenait peut-être une bandelette, quelque attribut ou son ceste divin et irrésistable", was natürlich ganz unmöglich ist.

60) [S. 325.] Dies geht aus Apollon. Rhod. Argon. I. 742 ff. hervor, wo unter den Stickereien auf der Chlamys des Iason eine sich im Schilde des Ares spiegelnde Aphrodite beschrieben wird.

61) [S. 325.] Die sehr oft wiederholte Angabe, es haben sich auf der Basis rechts neben (vor) der Göttin die Spuren von Füßen eines Eros befunden, welcher jetzt in Neapel in Stucco ergänzt ist, so wie es Millingen, Anc. uned. Mon. II. pl. 5, Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 10 oder Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 598. Nr. 1310 zeigen, ist falsch, richtig einzig und allein, was auch Friederichs, Bausteine S. 335 angiebt, daß der untere wulstartige Theil der Basis (bis in die Mitte der Hohlkehle) sich noch so weit nach rechts erstreckt, daß jedenfalls noch eine zweite Figur neben der Aphrodite gestanden haben muß; die obere Fläche dieser rechten Hälfte der Basis ist mit dem ganzen Eros modern.

62) [S. 325.] Siehe Welcker a. a. O. S. 443, Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. S. 123, Friederichs a. a. O. S. 332.

63) [S. 325.] Siehe Wieseler a. a. O., Friederichs a. a. O.

64) [S. 326.] Die drei bekanntestsen statuarischen Exemplare dieser Composition, welche auch bei Clarac in seiner Schrift von 1821 (s. Anm. 56) zusammengestellt sind, sind diese: 1.) in Florenz, jetzt nicht im Museum, sondern im Poggio Imperiale, ein sehr spätes und schlechtes, überdies im hohen Grade zusammengeflicktes Machwerk, von dem die landläufigen gefälligen Zeichnungen (auch Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 290) kaum eine ungefähr richtige Vorstellung geben können. 2.) im capitolinischen Museum (Salone Nr. 11, Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 634. Nr. 1428), die Köpfe sind Porträts (Hadrian u. Sabina?), die weibl. Figur ist außer mit dem um den Unterkörper gelegten Himation mit einem dünnen Chiton bekleidet. 3.) im Louvre (Nr. 272, Clarac, M. d. sc. 326, 1331), auch hier die Köpfe Porträts, die Bekleidung der weibl. Figur die vollere und im Umwurf des Himation abweichend. Aber dazu kommen mehre andere Exemplare, nämlich: 4.) im Museo Chiaramonti des Vatican jetzt Nr. 627 (Beschreib. Roms Nr. 625) wieder mit Porträtköpfen und doppeltem Gewande der weibl. Figur, auch stark restaurirt. 5.) im Casino der Villa Borghese (6. Camera auf dem großen Porphyrtische, ohne Nr., unedirt); der Kopf der männl. Figur ist sicheres Porträt, die weibl. Figur ist oberwärts nackt, ihr Himation aber etwas anders umgelegt als in dem gewöhnlichen Typus. — Ferner darf man, auch abgesehn von der capuaner Statue (Anm. 61), die freilich sehr füglich auch mit einer männlichen Figur gruppirt gewesen sein könnte, noch einige Einzelstatuen hierher rechnen, bei denen die Arme und die Basen modern sind, neben denen also füglich ein Ares gestanden haben kann, während es unerweislich ist, daß sie zum Alleinstehn bestimmt gewesen seien, nämlich: 6.) in der Villa Albani (runde Vorhalle des Caféhauses, Clarac, M. d. sc. 602, 1332 a) mit nacktem Oberkörper, jetzt zu einer sich salbenden Aphrodite ergänzt. 7.) daselbst (Casino, Seitengallerie rechts, 5. Nische) jetzt an Ort und Stelle „Musa" genannt und mit der Kithara in beiden Händen ergänzt, bei Clarac, M. d. sc, 481. 959 b. gar als „Apollon" abgebildet, während der Busen entschieden weiblich ist und man nur die von Clarac im Ganzen richtig angegebenen Ergänzungen abzuziehn braucht, um sich zu überzeugen, daß es sich um Nichts handelt als um ein Exemplar der in Frage stehenden Aphrodite mit doppeltem Gewande (wie Nr. 2—4). Der Kopf ist antik aber sicher fremd. Endlich darf man auch die herrliche Nike von Bescia (Mus. Bесciano tav. 23—40, Clar. M. d. sc. 634 c, 1445 c.) um so mehr als analoge Composition in diese Reihe stellen,

als das neben ihr vorauszusetzende Tropaeon die Stelle eines bewaffneten (wenigstens behelmten) Mannes (Ares) vertritt. — Ein Relief mit der Gruppe ist abgebildet bei R. Rochette, Mon. inéd pl. 7. 2, ein anderes Gal. Giustin. II. 103, ein drittes befindet sich im Palaste Colonna in Rom (eingelassen in das Piedestal einer schlechten Aphroditestatue im großen Saale), es ist das Fragment eines Sarkophags; die Göttin ist oberwärts nackt. Eine florentiner Gemme und eine Münze (zu Ehren der jüngeren Faustina geprägt) mit derselben Gruppe siehe in den Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 291 u. 291 a. Vergl. Handb. d Archaeol. §. 373. Anm. 2.

65) [S. 326.] Die hauptsächlichen Gegner der von Quatremère de Quincy aufgestellten Restauration sind: Clarac in seiner Schrift von 1821 (s. Anm. 56) p. 84 sqq., Welcker, Alte Denkm. I. S. 439 f., mit dem sich Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1861 S. 122 in allen wesentlichen Punkten einverstanden erklärt. Gerhard im Text zu s. Alten Bildwerken S. 166. Anm. 3. — Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. beschuldigt mich, in der ersten Auflage dieses Buches bei der, immer nur bedingten, ja sehr bedingten, Vertheidigung von de Quincys Ansicht auf die Gegenbemerkungen der genannten Männer nicht die gehörige Rücksicht genommen zu haben. Der Vorwurf ist gänzlich ungerechtfertigt; ich hatte nur darauf verzichtet, jede einzelne dieser Gegenbemerkungen, von deren manchen ich sagte, sie seien nicht stichhaltig, zu besprechen und zu widerlegen. Wenn ich jetzt hier von dem Versäumten Einiges nachhole, so geschieht das nicht jenes Tadels, sondern der Sache wegen, für deren nähere Begründung eine Beleuchtung des Gewichts der gegen de Quincys Gedanken erhobenen Einwendungen von Bedeutung ist. Claracs Gründe also, um mit diesen als den am ausführlichsten dargelegten zu beginnen, gehören in drei Kategorien. Davon betrifft die eine das angeblich zugehörige Fragment des Armes und die Hand mit dem Apfel (p. 35—37). Wenn freilich die Zugehörigkeit dieser Stücke erwiesen wäre, dann wäre nicht allein die Gruppirung widerlegt, sondern dann wüßten wir in der Hauptsache was wir gern wissen möchten. Nun behauptet freilich Clarac in jener seiner ersten Schrift sehr kategorisch diese Zugehörigkeit, aber im Musée des sculpt. IV. p. 81 spricht er über diesen Punkt selbst sehr zweifelnd und ist ganz geneigt sich Millingens Restauration anzuschließen, während Andere, z. B. Welcker a. a. O. S. 440, Gerhard a. a. O. (vgl. S. 161), auch Wieseler selbst (der die Clarac'sche Ergänzung mit dem Apfel „unbedingt zurückzuweisen“ nennt), viel weiter gehn und die Nichtzugehörigkeit des Armes und der Hand bestimmt behaupten. Diese ganze erste Kategorie der Clarac'schen Gründe, fein entwickelt wie sie an sich sein mögen, kann man danach doch wohl kaum sehr schwerwiegend nennen. Zweitens meinte Clarac (p. 39 f.), Ares sei in der griechischen Kunst überhaupt selten dargestellt worden, von einer Gruppe, wie die angenommene, sei aus griechischer Zeit kein Zeugniß vorhanden, dagegen (p. 40) sei die Verbindung von Mars und Venus römisch. Daß wir für die Gruppe kein griechisches Zeugniß haben, ist richtig; aber für wie Manches unter den erhaltenen Monumenten fehlt uns ein solches! Was aber die Behauptung anlangt, die Verbindung der beiden Gottheiten sei römisch, nicht griechisch, so hat diese Behauptung allerdings Welcker a. a. O. S. 439, wiederholt, im Übrigen ohne neue Gründe erklärend, Clarac habe deutlich gemacht, daß die Aphrodite von Melos nicht bestimmt gewesen sein könne, neben Ares zu stehn, allein was die Behauptung des Ungriechischen anlangt, so hat dieser nicht allein Gerhard a. a. O. Anm. 7 widersprochen, sondern auch Welcker selbst hat in s. Griechischen Götterlehre die Sache gar anders beleuchtet I. S. 420 und 669, besonders aber II. S. 707 f., wo man u. A. die bemerkenswerthen Worte liest: „in Bildwerken ist Nichts häufiger als dieses Paar. Die schönsten Beispiele sind die bekannte Gruppe auf Münzen von Korinth(?), womit die Venus von Milo und die von Capua zu vergleichen sind.“ Eine Reihe echt, sogar altgriechischer Beispiele führt Welcker an, es giebt ihrer noch mehr. Wie schwer wiegt also dies zweite Clarac'sche und einzige Welcker'sche Argument gegen die Gruppirung? Drittens meint Clarac (p. 38 f.), auch die capuaner Statue sei nicht gruppirt gewesen. Nun, daß sie mit Ares gruppirt gewesen sei, kann man nicht behaupten, aber daß sie nicht allein gestanden hat, das ist unwiderlegliche Thatsache. Auf die von Clarac (p. 34) an die Spitze seiner Argumentation gestellte Bemerkung, die von Quatremère de Quincy verglichenen Gruppen zeigen bei der weiblichen Figur nicht ganz gleiche Bewegungen, ist im Texte Rücksicht genommen; das ist

ein Einwand von Gewicht, was ich nie verkannt habe. Und so bleibt nur noch der von Clarac (p. 35) frageweise ausgesprochene Zweifel übrig, ob nicht, wenn ein Ares neben der Aphrodite gestanden hätte, zwischen beiden Figuren irgendwo (abgesehn von den Armen) Berührungspunkte hätten sein müssen. Auch das ist nicht ganz ohne Gewicht, aber ein entscheidendes wird ihm schwerlich irgend Jemand einräumen wollen. Wenn aber Clarac noch (p. 37) fragt: wie es denn zugegangen, daß der Ares spurlos verschwunden sei? so kann man um so getroster auf eine solche Frage die Antwort verweigern, je eifriger grade Clarac die Ansicht vertheidigt, die Aphrodite sei nicht für Melos gemacht, sondern dahin verschleppt und daselbst auf barbarische Weise restaurirt worden. Was Welcker in s. Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. S. 60 schreibt: „im Jahre 1836 wurde gemeldet, daß in Milo in demselben Bezirk, in dem die Venus ausgegraben wurde, später ein Mars gefunden und nach Rom gebracht worden sei“ ist wohl unbestätigt geblieben; wenn aber W. hinzufügt: „ist dies begründet, so wird vielleicht die vermuthete Gruppirung der Venus von Milo sich noch äußerlich bestätigen“ so mag das zeigen, wie wenig derselbe eine solche Gruppirung für in sich unmöglich gehalten hat.

66) [S. 326.] Vergl. auch die übrigens sehr verfehlte Abbildung in Lübkes Geschichte der Plastik S. 163.

67) [S. 327.] Eine in den Bewegungsmotiven und in der Gewandung wenigstens verwandte Statue im Louvre, Clarac pl. 341. Nr. 1362 hat nach den jetzigen Ergänzungen neben sich einen Pfeiler, über dem ihr Gewand liegt und auf dem ein Eros sitzt; dergleichen kann man für die melische Statue allerdings kaum annehmen, aber auch diese Statue und nicht minder eine im Motiv verwandte dresdener (s. Hettners Verzeichniß Nr. 286), welche, als Terpsichore verwendet, die Reste eines auch bei der pariser Statue in Resten echten Pfeilers neben sich hat, zeigt, daß man in dieser Composition links neben der Statue noch Etwas sehn wollte.

68) [S. 330.] Millingen a. a. O. p. 8, Welcker a. a. O. S. 442.

69) [S. 332.] Die Litteratur über die sogenannte Apotheose Homers von Archelaos habe ich in meinen kunstarch. Vorll. S. 214 verzeichnet; hinzuzufügen ist neuestens eine Dissertation von A. Kortegarn, de tabula Archelai, Bonn 1862.

70) [S. 336.] Über die Formgebung und die Technik in dem Reliefe des Archelaos urteilt, um von E. Brauns phrasenhaften Declamationen ganz zu schweigen, von Neueren auch Brunn, Künstlergesch. I, S. 590 f. durchaus verschieden; nach sehr genauem Studium des Originals im britischen Museum, dessen Autopsie Brunn abging, kann ich jedoch demjenigen, was er in technischer und formeller Hinsicht über das Kunstwerk sagt, fast in keinem Punkte beistimmen.

71) [S. 337.] Die richtige Ansicht über die Kentauren des Aristeas und Papias stellt Wieseler auf in den von ihm fortgesetzten Denkmälern der Alten Kunst von O. Müller zu Nr. 597 und 598; die abweichende Auffassung dieser Compositionen bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 593, beruht auf dem thatsächlichen Irrthum, als habe der jüngere Kentaur nicht ebenfalls einen Eros getragen. Auch mit Friederichs', Bausteine S 351 Auffassung, der jüngere Kentaur eile triumphirend heran, sich an der Noth seines Gefährten weidend, ohne freilich zu ahnen, daß ihn ebenfalls schon ein solcher kleiner Peiniger reite, kann ich mich nicht einverstanden erklären.

72) [S. 338.] Auf die Ähnlichkeit des älteren Kentauren mit dem Laokoon macht schon Visconti aufmerksam Mus. Pio-Clem. II, 39, Opere varie IV, 120, 147, und es verweist auf dieselbe noch Welcker, Alte Denkmäler I, S. 344, als auf ein Beispiel, wie man in Rom ältere Kunstwerke nachahmte. Bursian, welcher in der Allg. Encyclop I. Bd. 82. S. 500 diese Ähnlichkeit wieder betont, schreibt in der Note 76: „Die Ähnlichkeit wird von Overbeck sehr mit Unrecht als eine ziemlich oberflächliche bezeichnet; seine eigene Behauptung, daß der ältere Kentaur vielmehr eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie eines Kentauren von einer Metope des Parthenon sei, ist völlig unbegründet.“ Es ist nicht der Mühe werth, dergleichen Behauptungen auch nur mit einem Worte zu widerlegen.

73) [S. 339.] S. Bursian a. a. O. S. 501 und Friederichs a. a. O. S. 352.

73) lies 73a. [S. 340.] Über Pasiteles und seine Schule ist die neueste Arbeit von Kekulé in dem Aufsatz: Statua Pompeiana di Apolline in den Ann. d. Inst. v. 1865. p. 56 sqq., woselbst ältere Litteratur verzeichnet ist. Vgl. noch m. Schriftquellen Nr. 2167, 2202, 2207 und 2262—2267.

74) [S. 341.] So von Brunn, Künstlergeschichte I. S. 596 f. und noch Kekulé a. a. O. widerspricht dem wenigstens nicht. Conze aber in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 29 sucht in ihr den Doryphoros des Polyklet.

75) [S. 341.] Vergl. besonders Friederichs, Bausteine S. 112, der nach R. Rochettes (s. Anm. 76) Vorgange den richtigen Namen: Orestes ohne Umschweife ausgesprochen hat.

76) [S. 341.] Siehe R. Rochette, Mon. inéd. pl. 33. 2. und Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. Taf. IV. 1 u. 2. u. vgl. Jahn das. S. 103 ff.

77) [S 341.] S. Stephani in Köhlers Ges. Schriften III. p. 316, wieder im Compte rendu de la comm. archéol. de St. Pétersb. 1860 p. 26.

78) [S. 341.] Dies nehmen auch Jahn a. a. O. S. 109 u. 111. und Friedrichs a. a. O. an, und es beweisen für einfache Copie eines und desselben Originals nicht am wenigsten die fast genau übereinstimmenden Maße, welche nach Conzes Messungen bei Jahn auf dem Beiblatt A. mitgetheilt sind.

79) [S. 343.] Vgl. Brunn a. a. O., der richtig von zwei Wiederholungen redet, während Conze bei Jahn a. a. O. S. 110 f. und Kekulé a. a. S. 62 nur eine verzeichnen. Sie stehn beide in dem s. g. Bigliardo dem Eingange gegenüber, die eine (rechts) mit echtem Kopfe, die andere mit einem fremden; bei jener sind beide Arme und beide Beine, das rechte fast ganz, das linke vom Knie an ergänzt, bei dieser sind ebenfalls beide Arme und Beine mit der Basis und dem stützenden Palmstamme modern. Beide sind im Nackten weniger detaillirt, auch ist die Bildung der Schultern, der Schlüsselbeine und des Halses weniger auffallend als bei der Figur des Stephanos und beide Körper sind etwas fleischiger als bei dieser; die eine (rechts) ist eher vorzüglicher denn die Statue des Stephanos als das Gegentheil.

80) [S. 343.] Siehe Kekulé a. a. O.

81) [S. 343.] Siehe Kekulé a. a. O. S. 67.

82) [S. 343.] Museo di Mantova I. tav. 5 u. 6, Clarac pl. 482b. Nr. 933a. Vgl. Kekulé a. a. O. S. 68 und Friederichs, Bausteine S. 108 ff. Auf die Discussion der Frage, ob der mantuaner oder der pompejaner Apollon die ursprünglichere Composition darbieten, kann hier nicht eingegangen werden. Ein im Texte durch Druckversehn übergangenes Exemplar dieser Reihe ist im Museo Chiaramonti Nr. 242, Beschreibung Roms Nr. 240. Der Apollonkopf ist aufgesetzt, die auf die Schultern hangenden Taenienenden sind modern wie der Hals, die Arme mit der Kithara, die Beine stark geflickt; der Körper aber entspricht ganz und noch mehr als bei dem pompejaner und mantuaner Apollon dem Orestes des Stephanos.

83) [S. 343.] Vergl. Bursian, Allg. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 82. S. 497. Anm. 55.

84) [S. 344.] S. Kekulé a. a. O. S. 64.

85) [S. 344.] Kekulé a. a. O. S. 70. Note 1, der sich gegen die im Bull. d. Inst. v. 1857 p. 51 ausgesprochene entgegengesetzte Ansicht Hübners mit Recht bestimmt erklärt.

86) [S. 344.] Museo Pio-Clementino III. tav. 27, Clarac pl. 864. Nr. 2199. Vgl. Jahn a. a. O. S. 107, Kekulé a. a. O. S. 66 und Friederichs, Bausteine S. 110 f., dem ich darin vollkommen beistimme, daß diese Statue eine einfache Copie eines Werkes des alten Stils sei, was aber die ihr von Kekulé angewiesene Stelle im Bereiche der Schule des Pasiteles um so weniger ausschließt, je mehr auch Friederichs, mit dem ich wiederum ganz einverstanden bin, den Orestes des Stephanos ebenfalls für eine Copie erklärt.

87) [S. 344.] Ohne Zweifel werden sich noch mehre im Charakter mit den im Texte angegebenen übereinstimmende Werke auffinden lassen, welche man der Schule des Pasiteles zuweisen kann, aber man soll im Aufsuchen weiterer Analogien nicht zu weit gehn. So ist es entschieden vom Übel, wenn Kekulé a. a. O. S. 66 den s. g. Germanicus des Kleomenes mit in diese Reihe zieht, in die er ganz gewiß nicht gehört, um so weniger als wir seinen Meister als Mitglied einer andern Schule, der neuattischen, kennen. Auch der in der Composition mit dem Germanicus übereinstimmende Hermes in der Villa Ludovisi (s. oben S. 305),

Kekulé a. a. O. S. 65 gehört schwerlich in die pasitelische Schule. — Über mehre Wiederholungen der Elektra der neapolitaner Gruppe als Einzelfigur, welche hier nicht in gleichem Maße unmittelbar in Frage kommen, wie die Wiederholungen des Orestesmotivs vgl. Jahn a. a. O. S. 119 ff.

88) [S. 345.] Vgl. Jahn a. a. O. S. 116 f.

89) [S. 345.] Vergl. O. Jahn in der Archaeol. Zeitung von 1854. Nr. 66. S. 235 ff.

90) [S. 345.] Ausgesprochenermaßen kehrt nur Friederichs, Bausteine S. 427 f. zu der Erklärung Orest und Elektra zurück, doch haben die Gründe, mit denen er dieselbe neuerlich zu stützen sucht, wenig Überzeugendes.

91) [S. 346.] Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 275 ff.

92) [S. 348.] Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 236.

93) [S. 348.] Von Friederichs, Bausteine S. 438.

94) [S. 348.] Abgebildet unter dem Namen Héroine grecque bei Clarac pl. 836. Nr. 2096 a.

95) [S. 349.] Von Brunn bei Kekulé a. a. O. S. 71, vgl. für den Jüglig S. 70.

96) [S. 349.] Siehe Hettners Verzeichniß der k. Antikensammlung in Dresden Nr. 259 u. 260. und vergl. Augusteum Taf. 19—24.

97) [S. 349.] Von Kekulé a. a. O. S. 61 f.

98) [S. 349.] Siehe Kekulé a. a. O. S. 70. u. vgl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 599 f.

99) [S. 349.] Über Arkesilaos vergl. m. Schriftquellen Nr. 2268—2270.

100) [S. 350.] Die Münze der Sabina mit der Darstellung der Venus Genetrix ist u. a. abgeb. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 266.

101) [S. 350.] Über statuarische Nachbildungen der Venus Genetrix vgl. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861. S. 114.

102) [S. 350.] Vielfach in älterer Zeit und noch neuestens von Kekulé, Ann. d. Inst. 1865. p. 63 ist diese Art der Gewandbehandlung aus der Anwendung feuchter Gewänder beim Modell abgeleitet worden. Es ist nicht zu läugnen, daß feuchte Gewänder solche oder ähnliche Effecte hervorbringen wie die hier in Rede stehenden sind, dennoch dürfte es zweifelhaft sein, ob man wirklich jemals feuchte Gewänder bei den Modellen angewendet habe, die ja im Leben nie vorgekommen sein können und folglich ein ganz unkünstlerisches und unwahres Effectmittel gewesen sein würden. Ungleich richtiger scheint mir Jahn a. a. O. auf die koischen Gewänder als Vorbild hinzuweisen, die im Leben getragen wurden; und in der That lassen sich aus ganz feinen Stoffen, wie auch wir sie noch besitzen, nur nicht aus wollenen, sondern aus leinenen und seidenen, ganz entsprechende Gewandmotive herstellen.

103) [S. 351.] Über die Erotopaegnien der alten Kunst vgl. O. Müllers Handbuch §. 391, Anmerk. 4.

104) [S. 352.] Über Zenodoros vergl. meine Schriftquellen Nr. 2273—2276.

105) [S. 352.] Nach Urlichs, Chrestom. Plin. p. 314 u. v. Jan. in s. Ausg. des Plinius wäre HS. $\overline{\text{CCCC}}$ statt des CCCC der Handschriften zu lesen, was nach unserem Gelde 2,300,000 Thaler geben würde; nicht eben wahrscheinlich.

106) [S. 353.] Vgl. meine Schriftquellen Note zu Nr. 511 und Nr. 2167, 2185 u. 2186.

107) [S. 353.] Abgeb. in den Marbles of the British Museum Vol. II, pl. 43. Drei weitere im Wesentlichen übereinstimmende Exemplare ohne Künstlerinschrift stehn noch in der dresdener Antikensammlung (Hettners Verzeichniß Nr. 192, 210, 211.) von wo auch die londoner Exemplare, eingetauscht gegen die Abgüsse der Elgin Marbles, stammen.

108) [S. 354.] Über Menophantos vergl. meine Schriftquellen Nr. 2301, seine Venus ist abgeb. u. a. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 275.

109) [S. 354.] Vgl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1860. S. 52. f.

110) [S. 355.] Vergl. Plin. XXXVI. 14, Müller, Handb. §. 174, 1, 309, 1.

111) [S. 355.] Vergl. Feuerbach, Der vaticanische Apollon, 2. Aufl., S. 363 ff.

112) [S. 357.] Ein interessantes Beispiel haben Benndorf und Schöne in ihrem Katalog des lateranischen Museums S. 91 durch tabellarische Vergleichung der Maße von 9 Exemplaren des s. g. praxitelischen ruhenden Satyrn (s. oben S. 41) gegeben, während sie a. a. O. S. 350 f. eine Reihe von Beispielen zusammengestellt haben, bei denen die Copierpunkte stehn geblieben sind.

113) [S. 360.] Vergl. mein „Pompeji" 2. Aufl. 1. S. 290 und 295.

114) [S. 360.] Vgl. beispielsweise für Pompeji mein genanntes Buch II. S. 156 ff.

115) [S. 361.] Vergl. Müllers Handbub. §. 406, 2.

116) [S. 362.] Vergl. Müller a. a. O. 3—5.

117) [S. 362.] Vergl. Müllers Handb. §. 158, 5.

118) [S. 362.] Vergl. meine Schriftquellen Nr. 2272 mit der Anmerkung. Bei unbefangener Prüfung dieser Stelle des Plinius wird man sich gewiß überzeugen, daß Decius dort verglichen mit Chares getadelt, nicht aber gelobt werden soll, und daß daher die Worte conparatione in tantum victus ut artificum minume probabilis videatur keineswegs mit Thiersch (Epochen S. 297, Note 11) und Sillig (im Catal. artificum v. Decius) in minume improbabilis zu ändern seien. Die admiratio, welche den beiden Kolossalköpfen des Chares und des Decius gezollt wird, bezieht sich auf die Größe derselben, an Kunstwerth aber, fügt Plinius hinzu, läßt sich die Arbeit des Decius mit der des Chares nicht entfernt vergleichen.

119) [S. 363.] Vergl. Brunns Künstlergeschichte I. S. 602.

120) [S. 363.] Siehe Benndorf u. Schöne: die ant. Bildwerke des lateran. Museums S. 130f., woselbst auch fernere Litteratur angeführt ist.

121) [S. 363.] Vergl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften von 1851, S. 119 ff.

122) [S. 367.] Vergl. Müllers Handb. §. 199, 204, 205 u. 421, Roß, Archaeol. Aufsätze, 2. Sammlg. S. 366 ff. und siehe den Abschnitt: „zur Geschichte der Porträtbildnerei in Rom" in meinen Schriftquellen S. 452 ff. und neuestens besonders Detlefsen, de arte Romanorum antiquissima, part. 2. Glückstadt 1869.

123) [S. 369.] Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß an diesem Kunstwerke nur der Adler und der Waffenhaufen, auf welchem dieser sitzt, echt antik sind, der jetzt aufgesetzte Kopf ist modern und kann nur deshalb in dieser Reihe mitgetheilt werden, weil er eine genaue Copie nach dem ebenfalls noch vorhandenen Original zu sein scheint. Vgl. E. Hübner, die antiken Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 120 in der Anmerkung

124) [S. 370.] Siehe Mon. dell' Inst. VI. VII. tav. 84. Ann. XXXV. p. 432 sqq. und vergl. Jahn, Populäre Aufsätze S. 285 ff.

125) [S. 371.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto Vol. III, pl. 11.

126) [S. 371.] Siehe z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kunst I, Nr. 365.

127) [S. 371.] Vergl. Müllers Handb. §. 433 (434) 2.

128) [S. 371.] Abgeb. in den Antichità di Ercolano VI, 66.

129) [S. 371.] Eine Reihe von Schaumünzen mit Statuen auf Viergespannen als Bekrönung von Triumphbögen siehe in Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab. 52.

130) [S. 371.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto V. 5, in Müllers Handb. §. 205, 2, ist die Statue noch unter dem irrigen Namen des Caracalla aufgeführt.

131) [S. 372.] Vergl. oben S. 19.

132) [S. 373.] K. Levezow: Über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808. 4.

133) [S. 373.] Am meisten wirklich künstlerischen Geist würde die bekannte Statue im Capitol (bei Levezow Taf. 3) offenbaren, wenn man ihre Haltung so erklären dürfte, wie dies Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl. Nr. 51, thut, nämlich, Antinous sei dargestellt, starr auf die Wellen blickend, welche ihn aufnehmen sollen; allein diese geistvolle und feingefühlte Erklärung Welckers ist zweifelhaft, siehe Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. Aufl. II. S. 399 und selbst die Benennung der Statue als Antinous nicht unanfechtbar, siehe Archaeol. Zeitung 1857, Anzeiger Nr. 108, S. 116*.

134) [S. 373.] Im Katalog des bonner Gypsmus. 2. Aufl. Nr. 143.

135) [S. 374.] Einen wichtigen Beitrag zu einer vielleicht künftig einmal aufzustellenden, chronologisch geordneten Reihenfolge von ornamentalen Reliefen idealen Gegenstandes hat neuerdings Stark in einer heidelberger Festschrift u. d. Titel: Gigantomachie auf ant. Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom, Heidelb. 1869. 4. geliefert, in welcher er mit hoher Wahrscheinlichkeit das schöne Fragment einer Gigantomachie im Cortile des

Belvedere im Vatican (Müller-Wieseler Denk. d. a. Kunst II. Nr. 848) von dem ein zweites kleines Bruchstück im lateranischen Museum (Benndorf u. Schöne, Katal. Nr. 450) ist, als Rest des Frieses von dem unter Augustus erbauten Tempel des Juppiter Tonans erweist. Ein anderes Glied dieser Reihe bilden die Reliefe vom Forum Domitians, welche, noch heutzutage an Ort und Stelle befindlich, immer größerer Zerstörung entgegengehn, dennoch nur in Bartoli et Bellori: Admiranda Romanae magnitudinis 16. 35—46 (63—70), danach zwei Platten z. B. in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 346 publicirt sind.

136) [S. 378.] Müller, Handb. §. 149, 3. 193, 6. Stark, Archaeol. Studien S. 38; vergl. aber Plin. N. H. XXXIV. 21. u. 27.

137) [S. 382.] Vergl. Wickelmanns Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 21.

138) [S. 382.] Benndorf u. Schöne, Katal. des lateran. Museums S. 8. Nr. 13. Abgeb. im Museo Chiaramonti II, pl. 21 u. 22. Ein anderes Relieffragment aus trajanischer Zeit, eine Procession mit Lictoren darstellend, welches angeblich auf dem Trajansforum gefunden sein soll und ebenfalls im lateran. Museum ist, s. bei Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 13. Nr. 20.

SIEBENTES BUCH.

ANHANG.

DER VERFALL DER ANTIKEN PLASTIK.

Die Schilderung des Verfalls und des Unterganges einer großen Entwickelung, welche er durch die verschiedenen Stadien ihres Werdens und Wachsens begleitet hat, wird für den Geschichtschreiber fast unter allen Umständen eine unerfreuliche und nicht selten auch eine undankbare Aufgabe sein, unerfreulich nicht allein deshalb, weil es sich um den Verlust dessen handelt, was unsere Liebe, Bewunderung und Begeisterung erregt hat, sondern auch deshalb, weil die zu betrachtenden Erscheinungen wenig oder gar keinen Reiz bieten, oder sogar widerwärtig und abstoßend sind; undankbar, weil der Schriftsteller empfindet, daß die Mehrzahl seiner Leser, welche der Darstellung des Aufblühens und der vollen Entfaltung einer großen historischen Erscheinung mit Theilnahme gefolgt sind, der Schilderung des Verfalls und des Unterganges geringes Interesse entgegenbringt. Und doch kann grade diese im höchsten Grade nicht allein fesselnd sondern auch belehrend sein, wo es sich entweder um gewaltsame Zerstörung und um einen tragischen Untergang handelt, oder wo es gilt, die tiefer liegenden Ursachen und die im Geheimen eine langsame Auflösung bewirkenden Kräfte aufzuspüren, oder endlich wo sich mit dem Untergang einer älteren Entwickelung das Aufkeimen einer bedeutungsvollen jüngeren verbindet. Von der Gunst dieser drei Bedingungen kommt nun freilich dem Geschichtschreiber des Verfalls der antiken Kunst Wenig, und speciell dem Geschichtschreiber des Verfalls und des Unterganges der antiken Plastik fast Nichts zu gute. Denn die antike Kunst erlag nicht in tragischer Weise großen Schlägen des Schicksals und gewaltsamer Zerstörung, sondern sie durchlebte ein langes, siechendes und mehr und mehr entkräftetes Greisenalter. Auch kann von tiefliegenden, verborgenen Ursachen ihres allmählichen Verfalls nicht die Rede sein, sondern diese Ursachen liegen auf der flachen Hand und sind in den Consequenzen der Thatsache, daß die griechische Kunst vom heimischen Boden losgerissen und unter ein an sich wenig kunstbegabtes und nicht im innersten Grunde kunstbedürftiges Volk verpflanzt wurde, mit voller Augenscheinlichkeit gegeben. Am ehesten könnte man noch den dritten Gesichtspunkt geltend machen, die Erhebung der christlichen Kunst auf den Trümmen der antiken; allein so wenig verkannt werden soll, daß auch die frühere christliche Kunst die Keime einer späteren großen Entwickelung in sich trug, so bestimmt muß man behaupten, daß dieselbe weder an sich gleich vom Anfang an in einer Größe und Bedeutsamkeit auftritt, welche sie fähig macht, an die Stelle der verlorenen antiken Kunst zu treten und für deren Verlust Ersatz zu leisten, noch auch als die Siegerin über ein älteres Kunstprincip bezeichnet werden darf, wie die christliche Religion als Siegerin über die untergehenden heidnischen Religionen dasteht. Das thatsächliche Verhältniß ist vielmehr dieses, daß die früheste christliche Kunst

noch von dem Erbe der antiken zehrt, und daß sich die Tradition der antiken Kunst, aber der schon tief gesunkenen, noch weit hinein in die christliche fortsetzt.

Trotz allem Gesagten aber ist eine Schilderung des Verfalls und des Unterganges doch nicht der bloßen äußerlichen Vollständigkeit wegen in die Geschichte der alten Kunst aufzunehmen, sondern vielmehr deshalb, weil auch die Geschichte des Verfalls der alten Kunst noch Thatsachen darbietet, die eben so eigenthümlich interessant wie eigenthümlich lehrreich sind, während sie zugleich für die wahrhaft staunenswerthe Lebensfähigkeit der alten Kunst ein glänzendes Zeugniß ablegen. Es möge deshalb auch dieses letzte Stück unseres geschichtlichen Weges nicht gescheut, und versucht werden vor Allem die bestimmten Thatsachen hervorzuheben.

Was zunächst die Grenzen dieser eigentlichen Verfallzeit der antiken Plastik anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einig, daß der Beginn derselben bald nach Hadrian anzusetzen sei, bei dem zum letzten Male in der alten Geschichte eine hervorragende Liebhaberei der Kunst hervortritt, die sich selbst bis zum ausübenden Dilettantismus steigerte und sich in einer äußerlich in der That großartigen Förderung des Kunstbetriebes offenbarte. „Wäre es möglich gewesen, sagt Winckelmann (Gesch. der Kunst XII, 1, 22), die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.“ Alles was in der Kunst durch fürstliche Gnade und Freigebigkeit, durch allseitige Theilnahme eines gebildeten Publicums, durch den ausgedehntesten Betrieb und einen vielseitigen äußerlichen Bedarf bewirkt und geschaffen werden kann, wurde damals bewirkt und geschaffen, ja selbst die letzte Erneuerung der Goldelfenbeinbildnerei gehört der Periode Hadrians an, der Kaiser selbst beschenkte Athen mit einem kolossalen chryselephantinen Bilde des Zeus Olympios in dem von Hadrian vollendeten großen Olympieion, mit einer Statue, von welcher Pausanias (s. SQ. Nr. 2331) in bezeichnender Weise sagt: sie sei an Kunst gut — wenn man die Größe in Betracht ziehe. In Korinth aber stiftete der eben dieser Zeit angehörige reiche Rhetor Herodes Atticus eine Goldelfenbeingruppe des Poseidon und der Amphritrite auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen, begleitet von dem gleichfalls goldelfenbeinernen Palaemon auf einem Delphin (s. SQ. Nr. 2318). Nichts desto weniger aber, und so groß immer die für die Kunst aufgewandten Mittel gewesen sein mögen, bleibt es Thatsache, daß was aus tieferen Quellen, aus einem innerlichen nationalen und religiösen Bedürfniß und aus genialer Selbstbestimmung fließt, der Kunst im Zeitalter Hadrians abgegangen ist, so gut wie es ihr fast durchaus seit ihrer Übersiedelung nach Rom gefehlt hatte. Die Stellung der Dienstbarkeit aber, welche die griechische Kunst in Rom von Anfang an eingenommen hatte, wurde durch Hadrians Eifer nicht beseitigt, sondern grade vollendet, denn die Steigerung, welche die Kunst durch die Liebhaberei dieses Kaisers erfuhr, war keine natürliche, sondern eine gemachte und gezwungene, die einzig und allein auf dem Anstoß von oben beruhte, und eben deshalb ermatten mußte, sobald dieser Anstoß ermattete oder aufhörte. Dies geschah nicht plötzlich, aber es geschah in nach und nach wachsendem Verhältniß. Dazu kommt aber ein Anderes. Je glänzender äußerlich der

Aufschwung der Kunst unter Hadrian gewesen war, in je größerer Zahl ihre Werke sich überall dem Blicke entgegendrängten, einen desto größeren Einfluß mußten sie auf die Production der Folgezeit ausüben. Ein solcher liegt offenkundig vor, und man kann gradezu aussprechen, daß, während die Kunst in Rom bis auf Hadrian die höchsten Leistungen der Blüthezeit als ihre Vorbilder betrachtete, diejenige der Zeit von den Antoninen abwärts an die Hervorbringungen der zunächst vergangenen Periode anknüpft, über welche sie nur in ganz einzelnen Richtungen hinausgeht Von hier also beginnt die Nachahmung der Nachahmung, die Reproduction der Reproductionen, die vollständige Unselbständigkeit der Kunst, und das ist der Anfang vom Ende. Denn es ist wohl von selbst einleuchtend, daß bei der Abhängigkeit der Kunst von mehr oder minder schon an sich unselbständigen Mustern die letzte innerliche Gewähr eines gesunden und natürlichen Schaffens hinwegfällt, und daß es von äußeren Umständen abhangt, wie lange und in welcher Stärke sich die Überlieferung einer nicht mehr verstandenen und mit Überzeugung ergriffenen Technik fortsetzt und erhält.

In Betreff der Quellen für die Geschichte des Kunstverfalls muß hervorgehoben werden, daß uns schriftliche Nachrichten fast gänzlich mangeln, und daß die wenigen Notizen, die wir aus alten Schriftstellern zusammenlesen können, von sehr untergeordneter Bedeutung sind. Wir sind deshalb fast ausschließlich auf die Kunstwerke selbst und auf unser eigenes Urteil angewiesen. Unter den Kunstwerken sind es aber wiederum fast allein die Porträts und die Reliefe von öffentlichen Denkmälern, deren Entstehungszeit sich mit Sicherheit nachweisen läßt, die man demnach als geschichtlich leitend und maßgebend betrachten kann, denn unter den Werken idealen Gegenstandes ist, abgesehn von einer gleich zu erwähnenden Classe, kaum eines durch Inschrift, Material, Fundort, technische Eigenthümlichkeit als sicher datirt zu betrachten. Es kann freilich an sich keinem Zweifel unterliegen, daß auch in der Periode des Verfalls die altbekannten Gegenstände aus dem Idealgebiete noch immer reproducirt, daß manche der Götterstatuen und allegorischen Personificationen, welche unsere Museen erfüllen, damals verfertigt worden sind; war ja doch der Bedarf an solchen Bildwerken kein wesentlich anderer geworden als in der früheren Zeit, wurden doch Decorationssculpturen für die mannichfachen öffentlichen und privaten Bauten der späteren Kaiser so gut, wenn auch vielleicht nicht in der Anzahl erfordert, wie für die Bauten der vergangenen Periode. Und in so umfassender Weise man sich auch durch Benutzung älterer Kunstwerke zu helfen wußte, wofür z. B. die Auffindung von Werken, wie der Farnesische Stier und manche andere in den Ruinen der Thermen des Caracalla, oder die Benutzung der Reliefe vom Forum und vom Triumphbogen Trajans zur Decoration des Constantinsbogens beweist, so kann doch nicht angenommen werden, daß man sich ausschließlich auf solche Versetzung älterer Monumente in die Neubauten beschränkt und auf eigene Production gänzlich verzichtet habe. Auch fehlt es unter den erhaltenen Idealbildern nicht an solchen, welche der Verfallzeit durchaus gemäß erscheinen und dem Begiffe von der Kunstfertigkeit der Periode zwischen den Antoninen und Constantin, welchen wir von den Porträtstatuen und Büsten abziehn können, entsprechen. Dennoch bleibt es mißlich, dieser Periode und namentlich bestimmten Zeitpunkten innerhalb dieser Periode dieses und jenes nicht datirte Sculpturwerk zuzuweisen und

darauf dann weitere Schlüsse zu bauen; denn der bloße Maßstab größeren und geringeren Werthes oder Unwerthes ist hier wie in allen Fällen ein unsicherer, da wir nicht im Stande sind nachzuweisen, ob eine Arbeit aus der Hand eines Pfuschers und Handwerkers, oder aus derjenigen eines Künstlers stammt, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Auch ist es Thatsache, daß, wo immer einzelne Kritiker versucht haben, bestimmte Werke idealen Gegenstandes den verschiedenen Abschnitten dieser Periode zuzuweisen, ihr Urteil ein mehr oder weniger schwankendes, und ihre Beweisführung eine unsichere gewesen ist.

Nur in Beziehung auf eine Classe von Darstellungen außerhalb des Kreises der Porträts und der Monumentalreliefe dürfen wir uns die Fähigkeit einer bestimmteren kunstgeschichtlichen Datirung zutrauen, in Beziehung nämlich auf die Darstellungen fremder, barbarischer, namentlich orientalischer Gottheiten und Cultusfiguren. Denn die Geschichte des Eindringens fremdländischer Culte in die Religion der griechisch-römischen Welt ist wenigsens in ihren Umrissen bekannt [1]).

Die am frühesten in den Kreis der griechischen Kunst eingedrungene fremdländische Cultgestalt ist der aegyptische Sarapis, der schon in der Periode Alexanders von Bryaxis als eine tiefempfundene Modification des Zeusideals gebildet wurde, wie früher (S. 67) erwähnt worden, und von dem wir eine nicht ganz unbeträchtliche Reihe zum Theil vorzüglicher, aus der ersten Periode der griechischen Kunst in Rom oder aus Hadrians Zeitalter stammender Nachbildungen besitzen. Demnächst war es der Isisdienst, der in der römischen Welt zur Aufnahme kam und zwar schon im Zeitalter der Kaiser aus dem julischen Geschlecht, obgleich er hauptsächlich erst in dieser späteren Periode zu öffentlicher Anerkennung und Geltung gelangte, namentlich durch Commodus und Caracalla, die sich zu demselben bekannten. Die frühesten sicher datirten Statuen der Isis und römisch-griechischer Isisdienerinnen stammen aus Pompeji, gehören also in die Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr., die große Masse derselben dagegen, von der die Zusammenstellung bei Clarac (pl. 936—994) eine Vorstellung giebt, stammt ohne Zweifel aus der Zeit der eben genannten Kaiser. Trotz manchen Modificationen im Einzelnen stimmen doch diese Gestalten in allem Wesentlichen mit einander überein; äußerlich charakterisirt sie eine oberflächliche Nachahmung aegyptischer Tracht, eine steifgefaltete bis auf die Füße reichende Tunica und ein gefranztes, über der Brust geknotetes Obergewand, wozu als Attribute bald die Lotosblume, bald das Sistrum oder Ähnliches sich gesellt; für das Künstlerische ist eine durchaus manierirte und oberflächliche Nachahmung der aegyptischen Auffassungsweise der menschlichen Gestalt bezeichnend, eine affectirte Regungslosigkeit und Steifheit, die aber natürlich in diesen äußerlichen und unverstandenen Nachahmungen nur unerquicklich wirkt, und die von allen fremden Kunstelementen vielleicht am wenigsten dazu geeignet ist, die hinsiechende griechisch-römische Kunst aufzufrischen. Das gilt natürlich in gleichem, zum Theil in noch höherem Grade von etlichen anderen aegyptischen Cultgestalten, welche aus römisch-griechischen Werkstätten auf uns gekommen sind, von Darstellungen des Harpokratesknaben, der übrigens hauptsächlich in kleinen, zu Amuleten bestimmten Erzfigürchen erhalten ist, von einzelnen solchen des Anubis, des Canopus u. A., die in diesen späten Nachahmungen nur noch Scheusale sind.

Nächst den aegyptischen fanden die syrischen und einige andere orientalische Culte die früheste Aufnahme in Rom, in geringem Umfange schon unter Neros Regierung, ausgedehnter unter Septimius Severus, ohne gleichwohl auf die bildende Kunst halbwegs den Einfluß auszuüben, welchen das Aegyptische auf dieselbe ausübte. Darstellungen der syrischen Götter in griechisch-römischen Kunstwerken gehören unter unserem Denkmälervorrath immer zu den Seltenheiten, so die auf Löwen sitzende, der Magna Mater verwandt gestaltete, syrische Große Göttin, der Zeus-Belos (Baal), der phrygische Atys, der kappadokische Dolichenus und etliche Andere.

Um so zahlreicher sind dagegen die Monumente des aus assyrischen und persischen Elementen gemischten Mithrascultus, welcher namentlich seit Domitian und Commodus zu großer Bedeutung gelangte, und dessen Kunstdenkmäler aus fast allen Theilen des weiten Römerreiches wir noch nach Hunderten zählen können [2]). Die in Statuengruppen und in Reliefen wiederholte Hauptvorstellung ist die des Stieropfers, welche durchaus typisch geworden ist und in einzelnen Exemplaren für die Kunstfertigkeit dieser Zeit ein unerwartet günstiges Zeugniß ablegt, mag man auf die naturwahre und lebendige Darstellung des zu Boden geworfenen Stieres oder auf die Haltung des auf ihm knieenden und ihn erdolchenden Jünglings oder auf die zum Theil recht zarte, wenn auch verkünstelte Behandlung des Gewandes bei dem Letztern sehn. Als Vorbild der Composition im Ganzen werden wir die Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen betrachten dürfen, dergleichen wir eine geschichtlich bei dem in der Diadochenzeit lebenden Menaechmos (oben S. 169) nachweisen können, immerhin aber haben wir in den Mithrasmonumenten eine nicht ganz unbedeutende und, wie gesagt, in einigen Exemplaren wohlgelungene Modification dieser älteren Vorbilder anzuerkennen, die in Verbindung mit einigen weiterhin zu erwähnenden Porträtstatuen uns warnen muß, den Verfall der Kunst im Formellen und Technischen zu hoch hinauf zu datiren. Daß gleichwohl die Mithrasdarstellungen so wenig wie die der Isis im Stande waren, der Kunst im römischen Reiche zu einem neuen Aufschwunge zu verhelfen, versteht sich von selbst; sie brachten eine neue Form, die dann in gedankenloser Weise immer und immer wiederholt wurde, und welche auch das Schicksal aller anderen aus älterer Zeit stammenden Formen theilte, das ist Alles. Von anderen, in Hinsicht auf die Religionsgeschichte wichtigen, in Betreff der Kunst wenig bedeutenden Figuren des mithrischen Cultus kann abgesehn werden, höchstens ist noch des mit Mithras etwa gleichzeitig eingedrungenen Aeon [3]) zu gedenken, welcher auf dem Gebiete der Plastik in lebensgroßen Figuren zugleich als der Repräsentant einer in Münzen und Gemmen zahlreicher vertretenen Classe von abstrus-allegorischen und mystischen Bildungen [4]) dasteht, in denen ein überschwängliches All-Eins religiöser Mächte dargestellt werden sollte. Aeon ist eine Mischgestalt aus allerlei Formen, sein Löwenkopf soll Stärke, seine Flügel sollen die Schnelligkeit bedeuten, die ihn umwindende Schlange ist das Symbol der steten Selbsterneuerung, als Maß der Zeiten hält er einen Stab, und ein Schlüssel in seiner Hand deutet auf die Erschließung des Verborgenen, die Weintraube ist Symbol der Fruchtbarkeit, und die ihm beigegebenen Attribute des Hahns, der Zange und des Hammers beziehn sich auf Wachsamkeit und Arbeit. Betrachtet man diese Darstellung von künstlerischem Standpunkte, so wird man Feuerbachs

Wort (Gesch. d. Plastik II, 217) unterschreiben: „Das Ding ist höchst symbolisch, tiefsinnig, aber doch nichts weiter als ein Scheusal."

Sehn wir aber von diesen Bildwerken ab und halten wir uns an diejenigen Gegenstände der plastischen Darstellung, welche uns in consequenter historischer Abfolge vorliegen, namentlich an die Porträts und an die Reliefe von öffentlichen Monumenten, so können wir an ihnen drei Hauptstufen oder Perioden des Verfalls der Kunst wahrnehmen, deren erste die Regierung der Antonine bis zum Tode des Commodus (192 n. Chr.) umfaßt, während das Ende der zweiten etwa durch die Regierung des Gallienus und die sogenannten dreißig Tyrannen (triginta tyranni, 260 n. Chr.) bezeichnet wird, und die dritte sich etwa bis zur Zeit des Theodosius oder bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ausdehnen läßt. Einen absoluten Abschluß der antiken Kunstübung kann man freilich auch hier nicht aufstellen, aber theils gewinnt die christliche Kunst von dieser Zeit an überwiegenden Einfluß, theils fehlt den Productionen so durchaus alle und jede Bedeutung in Hinsicht auf das Künstlerische, daß sich eine Ausdehnung der antiken Kunstgeschichte in noch spätere Zeiten durch Nichts rechtfertigen lassen würde.

Während der Regierung der Antonine wirken in der bildenden Kunst die Impulse der hadrianischen Zeit nach; die Antonine schätzen und fördern die Kunst, wenngleich nicht entfernt in dem Maße wie Hadrian, und besonders die Porträtbildnerei und die historische Reliefsculptur wird noch betrieben. Auf beiden Gebieten aber sind die Zeichen der Abnahme des künstlerischen Vermögens sehr deutlich wahrzunehmen, und zwar einerseits in dem immer mehr hervortretenden platten Realismus, andererseits in der zunehmenden Verkennung der natürlichen Gesetze und Schranken der Darstellung und der Technik. In den Porträts macht sich der beginnende Verfall besonders dadurch geltend, daß an die Stelle einer freien geistigen Auffassung der Persönlichkeit, mochte diese in ihrer vollen Individualität, mochte sie idealisirt dargestellt werden, eine mehr äußerliche, zum Theil ängstliche Wiedergabe der Ähnlichkeit tritt, welche sich über Kleinigkeiten und Zufälligkeiten, wie Hautfalten und dergleichen nicht mehr zu erheben versteht, und die sich mit einer besonders in den Nebendingen peinlichen Sorgfalt der Technik verbindet. Dies zeigt sich ganz besonders in der Behandlung des Haares, und zwar am auffallendsten bei den Porträts des M. Aurelius und des Lucius Verus. Beide müssen sehr krauslockiges Haar gehabt haben, welches sie ziemlich kurz geschnitten trugen, und welches der Wirklichkeit möglichst genau entsprechend wiederzugeben die Bildhauer unendliche Mühe aufwandten; das gilt von allen Porträts dieser Kaiser, besonders aber von ein paar Büsten im Louvre (Nr. 138, 140, 145); das gesammte Haar ist hier in eine Unzahl kleiner Locken zerlegt, die einzeln mit dem Bohrer unterhöhlt sind, ohne daß auch nur irgendwo eine größere zusammenhaftende Partie sich fände. Die Absicht ist, den Eindruck des Leichten, wollartig Lockern hervorzubringen, und man glaubt wahrzunehmen, wie die Künstler alle ihre Vorgänger in virtuoser Überwindung der Schwierigkeiten der Technik und des Materials zu übertreffen wähnten, allein, abgesehn davon, daß die Virtuosität, wo sie sich auf derartige Nichtigkeiten und werthlose Spielereien wendet, einen unerfreulichen Eindruck macht, ist der Effect grade der entgegengesetzte von demjenigen, den die Künstler beabsichtigt haben; weit entfernt wie wirkliches Haar auszusehn oder den Eindruck des Weichen und Lockern

zu machen, sehn die Perücken des M. Aurelius und des L. Verus etwa aus wie gewisse Korallenarten nnd mehr als bei den meisten anderen Werken der Plastik wird man bei diesen Porträts an das starre Material und seine eigenthümliche Natur erinnert. Ähnliches gilt von den weiblichen Porträtbüsten dieser Zeit, bei denen immer größerer Fleiß auf die Darstellung der immer abgeschmackteren Haartracht verwendet wurde. Diese so gut wie die seit dieser Zeit gewöhnlich werdende Bezeichnung der Brauen und diejenige der Augensterne durch einen kreisförmigen Einschnitt in den Augapfel [5]), die in immer krausere und kleinere Fältelung übergehende Drapirung und die geleckte Eleganz in dem Beiwerk wie der Waffnung sind freilich scheinbar nur Äußerlichkeiten und Kleinigkeiten, aber sie zeigen, wenn man auf den Grund der Erscheinung geht, Beides, das Versinken der Kunst in den Realismus und die Verkennung ihrer Darstellungsmittel. Das sichere Bewußtsein ihrer Principien ist der Kunst verloren gegangen, und es paart sich in ihren Productionen auf eine seltsame Weise das gedankenlose Festhalten an der Tradition mit dem unklaren Streben nach der Durchbrechung der Schranken, welche die frühere Technik anerkannt und geheiligt hatte. Trotzdem aber müssen wir die Porträtstatuen und Porträtbüsten, welche letzteren im Verhältniß zu den ersteren immer häufiger werden, so wie auch die ikonischen Statuen über die idealisirten überwiegen, immer noch als sehr ehrenwerthe Kunstwerke und jedenfalls als die höchsten und gediegensten Leistungen dieser Zeit anerkennen, während sich der Mangel an Geist und Geschmack auf dem Gebiete der Reliefbildnerei an öffentlichen Monumenten ungleich augenscheinlicher hervordrängt.

Hierfür zeugen in unwidersprechlicher Weise die Reliefe vom marmornen Fußgestell der Granitsäule, welche von M. Aurelius und L. Verus zu Ehren des Antoninus Pius errichtet wurde, diejenigen von der Säule des M. Aurelius und diejenigen von dem zu Ehren dieses Kaisers errichteten Triumphbogen. Die Reliefe von dem Piedestal der Granitsäule des Antoninus Pius [6]), welches allein uns erhalten ist, stellen an der Vorderseite die Vergötterung des Kaisers und seiner Gemahlin, der älteren Faustina, an den Nebenseiten einen Act der Leichenfeier (die decursio funebris) dar. In dem Hauptrelief sehn wir rechts die Göttin Roma am Boden sitzend, links die Personification des Campus Martius als des Locales der Consecration, eine nackte Jünglingsgestalt, welche einen Obelisken hält. Die Mitte der Tafel nimmt der beschwingte, durch Schlange und Kugel bezeichnete Genius der Ewigkeit ein, der in schräger Richtung emporfliegt, und auf dessen Rücken, von zwei Adlern, dem officiellen Symbol der Vergötterung umschwebt, Antoninus und Faustina sitzen. Das Lob der Verständlichkeit kann man dieser Composition nicht streitig machen, und auch die technische Ausführung ist nicht ohne Sorgfalt und Geschick gemacht, aber nicht allein ist die Gewandung der Roma stark überladen und der Genius der Ewigkeit steif und ungefällig, sondern die Art, wie das apotheosirte Paar in puppenhafter Kleinheit auf seinem Rücken zwischen den großen Flügeln sitzt, nicht etwa sich haltend — wie der apotheosirte Titus in dem Relief an seinem Triumphbogen sich auf dem Adler reitend an dessen Schwingen hält — sondern in unbegreiflicher Weise thronend balancirt, ist gänzlich verfehlt. Dennoch ist diese Composition denjenigen an den Nebenseiten überlegen, denn diese sind ganz dürftig erfunden und mangelhaft ausgeführt.



Fig. 125. Probe von den Reliefen der Säule des Marcus Aurelius.

Die Triumphalreliefe an der Säule des M. Aurelius, die Thaten des Kaisers in seinem Feldzuge gegen die Marcomannen darstellend, geben sich auf den ersten Blick als eine bloße Nachahmung der Reliefe von der Trajanssäule zu erkennen, als deren freilich weniger imposantes Seitenstück die Säule im Ganzen erscheint. Die Mittheilung eines, und zwar des interessantesten Stückes in Fig. 125 wird zum Beleg hierfür genügen, ohne daß eine Beschreibung der in Rede stehenden Reliefe im Einzelnen nöthig wäre. Wir sehn in der mitgetheilten Darstellung eine Scene, welche sich auf göttliche Hilfe im Kampfe bezieht, Juppiter Pluvius, der Gott des Regens und Ungewitters, läßt auf die Römer erquickenden Regen niederströmen, den sie in Schilden und Helmen auffangen, und von dem neugestärkt sie auf die Feinde eindringen, auf welche von dem andern Arme des Regengottes ein gewaltiges Hagelwetter herniederfährt, das Verwirrung in ihrem Heere anrichtet, so daß sie sich vor den siegenden Römern demüthigen müssen. Dies ist die poetischeste Composition des ganzen Reliefbandes; wie wenig Poesie trotzdem in ihr liegt, und mit wie geringem Geschick die dramatischen Motive ausgebeutet sind, ist einleuchtend; das Ganze ist eben so überladen wie geist- und leblos, und während sich in den Reliefen dieser Säule die realistische Chronikenmanier wiederholt, die wir an den Reliefen der Trajanssäule kennen gelernt haben, fehlt ihnen fast durchaus die Energie der Auffassung und des Ausdrucks jener Reliefe, es fehlt die Tüchtigkeit und der Ernst in der Ausführung und Formgebung, und auch nach jenen tiefer empfundenen Episoden, welche den Darstellungen der trajanischen Kriegsthaten eingestreut sind, wird man

hier vergebens suchen, während allerlei Nichtigkeiten und Nebendinge wie Heuschober, Holzstapel, Viehställe und dergleichen vielleicht mit noch etwas größerer Gewissenhaftigkeit abgebildet sind. Die meisten der dargestellten Handlungen, bei denen Massenbewegungen und weite Räume in's Kleine und Enge gezogen werden mußten, machen einen überaus kümmerlichen Eindruck und erinnern ihrem Geiste, wenn auch natürlich nicht ihrer Form nach, durchaus an die assyrischen Bilderchroniken.

Unter den jetzt im capitolinischen Museum und im Palaste der Conservatoren in Rom befindlichen Reliefen von Triumphbogen des M. Aurelius [7]) geben sich zwei als Nachahmungen von Reliefen des Trajansbogens zu erkennen. Sie stellen die Begnadigung knieender Feinde und das Dankopfer des Kaisers dar und sind beinahe in jeder einzelnen Figur in den genannten Vorbildern nachweisbar. Dazu kommen zwei andere, der Kaiser auf dem Triumphwagen und die Überreichung der Kugel der Weltherrschaft an denselben durch die Göttin Roma, beide ebenfalls auf Reminiscenzen aus trajanischer Zeit beruhend. Zwei größere Platten gelten der Apotheose der jüngeren Faustina und der Verkündigung derselben. Letztere ist den Adlocationsreliefen nachgebildet, Erstere dagegen ist eine ungefähre, wenngleich modificirte Nachbildung der oben besprochenen Apotheose des Antoninus und der älteren Faustina. Die Kaiserin wird auch hier von einem geflügelten, diesmal weiblichen und eine große Fackel haltenden Genius emporgetragen und zwar vom flammenden Scheiterhaufen hinweg, neben dem eine localbezeichnende Jünglingsfigur am Boden sitzt und dem gegenüber der Kaiser thronend dargestellt ist. Bei im Übrigen ungefähr gleichem Kunstwerthe zeichnet sich diese Composition vor der vorbildlichen durch eine würdigere und naturgemäßere Stellung der auf dem Rücken des Genius sitzenden Kaiserin aus.

Obgleich nun diese Reliefe schon an und für sich als datirte Monumente ihre kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, so gewinnen sie eine erhöhte Bedeutung noch durch dem Umstand, daß sie uns den Maßstab zur Beurteilung des Kunstvermögens dieser Zeit in der Reliefbildnerei überhaupt darbieten. Denn, wenngleich Winckelmann bei Gelegenheit ihrer Besprechung [8]) mit Recht bemerkt, daß zur Ausführung öffentlicher Monumente nicht immer die vorzüglichsten Künstler auserlesen werden, so würde es doch aller Vernunft und Erfahrung widersprechen, anzunehmen, daß von anderen, wenn auch geschickteren Händen, gleichzeitig viel Vortrefflicheres, oder gar ganz Stilverschiedenes gearbeitet wurde. Dieser Grundsatz muß festgehalten werden, wenn man eine sehr bedeutende und interessante Erscheinungsform der antiken Kunst, deren zahlreichste Monumente dem Zeitalter der Antonine angehört, obgleich ihre Anfänge beträchtlich früher fallen, kunstgeschichtlich richtig auffassen und beurteilen will, die **Sarkophagreliefe** nämlich, welche als die zahlreichste Classe aller Reliefbildungen eine kleine Kunstwelt für sich darstellen, und über welche hier nur einige orientirende Winke gegeben werden können [9]).

Die Sarkophage selbst sind steinerne Särge von der Größe, daß sie einen menschlichen Leichnam, in einzelnen Fällen auch deren zwei bequem fassen können, sie sind aus einem Steinblock gearbeitet und mit einem entweder flachen, oder nach Art eines flachen Daches gestalteten Deckel aus einer Steinplatte geschlossen, auf welchem nicht selten die Gestalt des Verstorbenen bequem gelagert (nicht wie

schlafend oder todt wie in mittelalterlichen Grabmonumenten) in statuarischer Ausführung dargestellt ist, während das ganze Geräth nach verschiedenen architektonischen Schematen, die bald von den Formen der Wohnung oder des Tempels, bald von derjenigen des Altars oder anderer Geräthe wie Wasserbehälter und Keltergefäße entlehnt sind, gegliedert und ornamentirt erscheint. Die Reliefe aber, um welche es sich hier handelt, finden sich entweder an der vorderen Langseite allein oder an dieser und den beiden Schmalseiten des Sarkophags, während die hintere Langseite, mit welcher der Sarkophag wohl meistens gegen die Wand des Grabgewölbes gestellt wurde, dem gemäß in der Regel unverziert blieb. Diese Reliefe sind nun zum Theil rein oder wenigstens überwiegend ornamentaler Natur, sie bestehn z. B. aus Blumen- und Fruchtgehängen oder zeigen das Porträt des Verstorbenen in medaillonartiger Behandlung, oder auch nur die Grabinschrift in einem tafelartigen Rahmen von Genien gehalten, und was dergleichen mehr ist; in der großen Mehrzahl aber gehören sie der höheren Figurenplastik an und bieten auf der Lang- und den Schmalseiten entweder eine zusammenhangende Darstellung oder drei untereinander innerlich oder in einer Scenenabfolge zusammenhangende Darstellungen. Die Gegenstände dieser Darstellungen sind in einer kleinen Minderheit von Fällen aus dem realen Leben entnommen und vergegenwärtigen die Beschäftigung oder den Stand des Verstorbenen oder dessen Sterbescene und die Todtenklage (conclamatio) der Verwandten, oder sie deuten den Lebenslauf oder die Schicksale des Verstorbenen in besonders hervorstechenden Scenen an; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle aber sind die Gegenstände entweder allegorischer Natur, oder sie sind aus dem Gebiete der Götter- oder der Heroensage entnommen und stellen Scenen dar, welche sich entweder auf den Tod, den Schmerz der Trennung durch den Tod und die Liebe der Überlebenden, oder auf die Hoffnung einer Wiedererweckung der Todten und auf ein neues, seliges Leben jenseits des Grabes beziehn. Die Fülle der in den Sarkophagreliefen dargestellten mythischen Gegenstände ist eine fast unübersehbare und die Wahl meistens eine durchaus sinnige, leicht verständliche, nicht selten eine wahrhaft geistreiche und sehr fein empfundene. Sie erstreckt sich fast über das ganze Gebiet der künstlerisch gestalteten Götter- und Heroensage, wenngleich aus doppeltem Grunde gewisse Mythen- und Sagenkreise und gewisse einzelne Gegenstände mit entschiedener Vorliebe behandelt worden sind. Einerseits nämlich ist eine Rücksichtnahme auf die von der Kunst früherer Epochen vorzugsweise durchgebildeten Darstellungen unverkennbar, was z. B. von den vielfach wiederkehrenden Amazonenkämpfen gelten wird, denen eine tiefer greifende Bedeutung schwerlich ohne Künstelei zugesprochen werden kann, während in ihnen oft genug Motive, und zwar nicht wenige Motive, aus bestimmten Mustersculpturen der Blüthezeit, den Friesen von Phigalia, vom Maussoleum u. A. nachgewiesen werden können, andererseits aber hat offenbar die Bedeutsamkeit der Gegenstände, die an sich schon eine Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit hatten, oder die vermöge ihrer Anwendung diese Beziehung erhielten, die Wahl bestimmt. Aus dieser Rücksichtnahme erklären sich z. B. die häufig wiederholten Darstellungen von Selene und Endymion — süßes Entschlummern und seliges Erwachen —, oder die noch häufiger wiederholten Scenen des Raubes der Persephone, deren ganzer Mythus die Hoffnung eines neuen Lebens nach dem Tode verkündete; aus ähnlichen Gründen sind vielfältige Bilder

aus dem Mythenkreise des Dionysos gewählt, Scenen, die entweder an ein ungetrübt heiteres Dasein erinnern, dergleichen man nach dem Tode hoffte oder an den vergangenen Rausch des Lebens, oder — in den Schicksalen des Gottes selbst — an die Seligkeit, die aus dem Kampf und Schmerz des Lebens hervorblüht. Einen ähnlichen Gedanken, den der endlichen Beseligung, enthalten die Bilder aus dem Mythus von Eros und Psyche, während die Darstellungen der Alkestis oder diejenigen des Protesilaos, welche beide aus dem Hades wiederkehrten, die Hoffnung einer Rückkehr aus dem Reiche der Schatten und der Wiedervereinigung mit den Geliebten aussprechen, und was dergleichen mehr ist.

Faßt man aber die kunstgeschichtliche Seite der Fragen in's Auge, welche sich an die Sarkophagreliefe knüpft, so muß vor Allem bemerkt werden, daß der Gebrauch der Sarkophage, welche, wie oben bemerkt ist, von der Größe sind, einen menschlichen Leichnam aufzunehmen, mit der Sitte, die Todten zu begraben anstatt sie zu verbrennen [10]), ursächlich zusammenhangt. Nun ist es freilich ein starker Irrthum, wenn man annimmt, die Sitte des Todtenbegrabens anstatt der Verbrennung der Leichen gehöre ausschließlich dem spätern Alterthume an, denn dies ist so wenig der Fall, daß sie in Griechenland wie in Rom vielmehr der Sitte der Leichenverbrennung vorangegangen, und daß sie während des ganzen Alterthums niemals völlig außer Übung gekommen ist; aber ganz richtig ist die Behauptung, daß die Sitte des Begrabens in Rom im Zeitalter der Antonine in allgemeineren und überwiegenden Gebrauch kam, ob unter dem Einfluß orientalischer oder unter demjenigen christlicher Ideen und Vorstellungen mag unentschieden bleiben. In voller Übereinstimmung mit dieser Thatsache geben sich die Sarkophagreliefe bei einer selbst oberflächlichen Prüfung ihres Stiles und ihres künstlerischen Werthes ihrer großen Mehrzahl nach als Arbeiten aus der Periode der sinkenden Kunst und des Kunstverfalls zu erkennen, und zwar als handwerks- und selbst fabrikmäßig im Voraus für den Verkauf angefertigte Arbeiten, wofür außer der häufigen Wiederholung einer und derselben Composition mit geringen Abweichungen besonders auch der Umstand zeugt, daß nicht ganz selten in den mythischen Scenen die Köpfe der Hauptpersonen, welche porträtähnlich gebildet wurden, unausgeführt auf uns gekommen sind, indem sie erst bei dem Verkauf des Sarkophags nach Maßgabe der Züge des in dem Sarkophag Beizusetzenden ausgearbeitet werden sollten. Nicht wenige dieser Compositionen sind als Compositionen vortrefflich, einige bewunderungswerth, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß sie die Copien älterer Kunstwerke, plastischer wie malerischer sind, in Absicht auf die Zeichnung und Ausführung aber sind die meisten selbst der vortrefflichsten Compositionen von sehr untergeordnetem Werthe und stimmen vollkommen mit dem Maße des Kunstvermögens überein, welches sich aus den datirten öffentlichen Reliefen als dasjenige der Zeiten von den Antoninen abwärts herausstellt. Nicht wenige andere Sarkophagreliefe, und zwar hauptsächlich diejenigen mit allegorischen Darstellungen oder mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, oder endlich diejenigen mit seltener oder mit eigenthümlich behandelten mythischen Stoffen leiden auch in Hinsicht auf die Composition an allen Mängeln und Fehlern, welche den monumentalen Reliefen der Verfallzeit der Kunst anhaften, namentlich an Überladung mit Figuren und dabei an Dürftigkeit der Motive, und mit doppeltem Rechte wird man diese Arbeiten als Producte eben dieser

Periode der sinkenden Kunst zu betrachten haben, über welche sie gegenüber den monumentalen Reliefen das Urteil nur in sofern zu modificiren im Stande sind, als sie Zeugniß ablegen, daß in dieser Zeit eine Fülle tiefsinniger Ideen über das Wesen und das Loos des Menschen vor und nach dem Tode verbreitet war, die nach einem künstlerischen Ausdrucke rangen, ohne gleichwohl Neues von künstlerischer Bedeutung erzeugen zu können. Denn in Betreff des Künstlerischen, in Betreff selbst des bildlichen Ausdrucks im weitesten Sinne sind grade diejenigen Reliefe von dem zweifelhaftesten Werth oder dem untergeordnetsten Range, aus denen die tiefsinnigsten und philosophischesten Ideen zu uns sprechen. Während nun, wie gesagt, die überwiegende Mehrzahl der Sarkophagreliefe sich in der so eben angedeuteten Weise als unzweifelhafte Producte der Verfallzeit der Kunst zu erkennen geben, zeigt sich eine verhältnißmäßig geringe Minderheit, an und für sich betrachtet aber eine immerhin noch ziemlich zahlreiche Classe, ausgestattet mit den Reizen fast tadelloser Schönheit sowohl der Composition wie der Formgebung, voll von dem Geist und zugleich von der edlen Maßhaltung der besseren Perioden der griechischen Kunst und jedenfalls der im Vorstehenden bezeichneten Mehrheit in jedem Betracht unendlich überlegen auch da, wo sich schon einzelne Fehler der späteren Reliefbildnerei, namentlich derjenige der Überladung finden. Und so irrthümlich es ist, die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Leichen auf die Zeiten von den Antoninen abwärts einzuschränken, grade so verkehrt würde es sein, die Entstehung auch dieser besseren Sarkophagreliefe in den Perioden der sinkenden Kunst zu behaupten. Es ist nothwendig dieses mit Nachdruck hervorzuheben, weil die Wahrheit des Satzes, daß diese besseren und besten Sarkophagreliefe als Monumente aus früheren Epochen der Kunst, welche selbst bis in die Zeit vor der römischen Herrschaft über Griechenland hinaufreichen können [11]), zu betrachten sind, selten nach Gebühr betont und beachtet wird, und weil ohne deren Erkenntniß Mancher sich über die Kunstzustände der antoninischen Epoche eine verkehrte Vorstellung zu machen in Gefahr gerathen könnte. Und deshalb kann nicht bestimmt genug auf den Maßstab des Kunstvermögens dieser Periode verwiesen werden, welcher uns in den datirten öffentlichen Monumenten dieser Zeit gegeben ist.

Über die zweite Stufe des Kunstverfalls, die Periode bis zu den dreißig Tyrannen (260 n. Chr.) ist Wenig zu sagen. In Betreff der äußerlichen Stellung der bildenden Kunst im Leben ist zu bemerken, daß von geflissentlicher Förderung derselben durch die Mächtigen und Großen nicht mehr berichtet wird; die bildende Kunst erhielt sich in traditioneller Weise und wurde, wenngleich in abnehmendem Verhältnisse, zu denselben Zwecken verwendet, zu der sie die Zeit der Antonine verwendet hatte, namentlich zur Herstellung von Porträts, von Monumentalreliefen an Triumphbögen und ähnlichen Bauwerken und zum architektonischen Ornament. Nur ganz einzeln findet sich bei den Kaisern eine Liebhaberei für die Kunst in bestimmten Richtungen, und demgemäß treten hier und da vereinzelte neue Aufgaben hervor; so ließ z. B. Caracalla, welcher Alexander d. Gr. nachäffte, Statuen desselben in großer Zahl anfertigen und öffentlich aufstellen, während besonders unter Septimius Severus die Anfertigung von Büsten der Kaiser in großer Masse gefördert wurde, indem der Senat decretirt hatte, es müsse sich in jedem Hause in Rom eine Kaiserbüste finden. Von irgendwelchen beson-

ders bemerkenswerthen Schicksalen der bildenden Künste ist Nichts bekannt. Halten wir uns an die Monumente, so stellen sich die Porträts als die verhältnißmäßig bedeutendsten Leistungen dieser Zeit heraus, von Septimus Severus und von Caracalla sind Büsten auf uns gekommen, welche denen der Antonine Nichts nachgeben, und bei den Statuen erhält sich bis in diese Zeit die Tendenz der heroisirenden oder vergöttlichenden Darstellung, während die letzte Periode nur noch ikonische Bidnißfiguren kennt. Daß die vornehmen Damen dieser Periode sich schamloser Weise nackt als Venus oder in ähnlichen Gestalten porträtiren ließen, ist früher schon bemerkt, hier muß aber noch ganz besonders hervorgehoben werden, daß die Abgeschmacktheit der getreuen Nachbildung der lächerlichen Haartouren, von welcher früher gesprochen worden ist, noch dadurch überboten wurde, daß man jetzt diese Perücken aus farbigen Steinen und beweglich bildete, so daß auch die Porträts wie die Originale nach Belieben verschieden frisirt erscheinen konnten. Aber nicht allein die Perücken, sondern auch die Gewandungen bildete man bei Brustbildern wie bei ganzen Statuen aus verschiedenfarbigen, bunten Steinsorten, während das Gesicht allein aus weißem Marmor hergestellt wurde. Die Polychromie der Sculptur wiederholt sich hier vor dem gänzlichen Untergange der Kunst in einer Karrikatur, sie ist, wie Feuerbach sagt (Gesch. d. Plastik II, 237), „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch Kolossalität der Dimensionen und die Tiefe der Bedeutung."

In sehr fühlbarer Weise zeigt sich der starke Verfall der Kunst an den Reliefen der öffentlichen Monumente, so namentlich an denen zweier Triumphbögen des Septimius Severus [12]). Der erstere, größere am Fuße des Capitols wurde errichtet zu Ehren des Septimius Severus und seiner Söhne Caracalla und Geta wegen eines Triumphs über die Parther im Jahre 201 n. Chr. In vier großen, stark beschädigten Reliefplatten über den beiden Nebeneingängen erkennt man die Entsetzung der von den Parthern besetzten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem Könige von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, die Übergänge über Euphrat und Tigris und die Eroberung von Ktesiphon. In den unter diesen großen Hauptdarstellungen befindlichen Friesreliefen sind Triumphzüge, viermal mit sehr geringen Modificationen, abgebildet, in den Bogenzwickeln des Hauptthors finden sich Victorien mit Tropaeen, in denen der Nebenthore Flußgötter, an den Piedestalen der Säulen gefangene Parther. Die Mittheilungen einer der Hauptdarstellungen und des darunter befindlichen Frieses in einer Abbildung (Fig. 126), der die nöthigen Erläuterungen beigefügt sind, wird ein näheres Eingehn ersparen, wenngleich man sich von dem Stil dieser Reliefe und von der Rohheit der Formgebung in denselben aus der Zeichnung kaum einen Begriff machen kann, weil dieselbe, abgesehn von ihrer Kleinheit, auf einem Original Bartolis beruht, welches von stillgetreuer Nachbildung weit entfernt ist. Dennoch setzt uns die Zeichnung in den Stand, das nicht allein Unkünstlerische, sondern Abgeschmackte und Kindische dieser Compositionsweise mit einem Blicke besser zu erkennen, als es sich in Worten charakterisiren läßt. — Die Reliefe des kleineren Bogens des Septimius Severus am Forum boarium, welcher ihm zu Ehren von den Geldwechslern und Viehhändlern (argentarii et negotiantes boarii) errichtet wurde, sind stark zerstört und verbaut; sie sind nicht historischen Inhalts,

sondern zeigen, soviel sich noch erkennen läßt, den Kaiser und seine Familie in ruhigen Situationen, wie z. B. opfernd, ferner an den Seitenfaçaden gefangene Barbaren, im Hauptfeld und darunter Scenen der Viehhut, an der Attike endlich einzelne mythologische Personen, wie Hercules und Bacchus in bekannter Gestalt.



Fig. 126. Probe von den Reliefen des Triumphbogens des Septimius Severus.
1. Reihe: Übergang über den Euphrat; Übergabe der Stadt Ktesiphon. 2. Reihe: Unterwerfung der Parther.
3. u. 4. Reihe: Übergang über den Tigris; Belagerung von Seleukia. Flucht des Königs Artabanus.

Was nun endlich die letzte Periode des Kunstverfalls in der Zeit von den dreißig Tyrannen bis auf Theodosius anlangt, so liegt noch weniger Veranlassung vor, über diese viele Worte zu verlieren, als über die so eben besprochene. Irgendwie bemerkenswerthe günstige oder ungünstige Schicksalswendungen der bildenden Kunst sind nicht überliefert, nur das steht fest, daß die Kunstschätzung und die Kunstübung immer mehr abnahm, ohne gleichwohl zu irgend einer Zeit gänzlich zu erlöschen. Was immer aber producirt wurde, giebt sich als ver-

schlechterte und rohere Wiederholung der Arbeiten der vorhergehenden Periode zu erkennen so wie auch die Classen der Hervorbringungen: Porträts, historische Reliefe und Ornamentsculpturen dieselben bleiben und wie sich, abgesehn von dem Aufgeben der idealisirenden Porträtbildnerei, die Art und Weise der Composition, der Anlage, der Formgebung und der Technik in langaushaltender, aber durchaus handwerksmäßiger und gedankenloser Überlieferung schematisch fortsetzt. Demgemäß erhält sich auch dasjenige, was in dieser Tradition Löbliches und Gediegenes ist neben dem, was sie Tadelnswerthes und Unkünstlerisches umfaßt, und der allgemeinen Anlage nach erscheinen z. B. die Porträtstatuen aus der Zeit Constantins noch als achtungswerth und würdig, während ihnen nicht allein die formelle Schönheit und Correctheit und die Sauberkeit der Technik, sondern alle freie und geistige Charakteristik des Individuellen abgeht. Andererseits erscheinen die öffentlichen Reliefe, und zwar sowohl diejenigen aus der Zeit Constantins wie auch diejenigen aus der Zeit des Theodosius mit allen Fehlern derer behaftet, welche wir am Triumphbogen des Septimius Severus kennen gelernt haben, aber, wenn schon bei diesen die Ausführung ungeschickt und oberflächlich war, so ist das Technische an den späteren Arbeiten nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner nur noch mit den Worten: barbarisch, schülerhaft und widerwärtig zu bezeichnen. Und so kann man wohl mit Feuerbach (Gesch. der Plastik II. 238) sagen, die römische Kunst habe in diesen Monumentalreliefen nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, sondern eben so sehr ihre eigenen Annalen, ihre Größe, ihr allmähliches Sinken und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet.

Anmerkungen zum siebenten Buch.

1) [S. 404.] Vergl. die bei Müller, Handb. §. 408 angeführte Litteratur.

2) [S. 405.] Vergl. Müllers Handb §. 408. Anm. 7

3) [S. 405.] Vergl. z. B. Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst, II. Nr. 967.

4) [S. 405.] Vergl. Müllers Hand. §. 408. Anm. 8 u. 9.

5) [S. 407.] Über diesen Punkt muß ich auf meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1865 S. 47 ff. verweisen; für das Hauptresultat desselben, daß in der Marmornachahmung von Bronzewerken schon wesentlich früher die plastische Darstellung des Augensternes und der Pupille vorkomme, habe ich seitdem mehre neue Belegstücke aufgefunden, auch ist die Zahl der Beispiele von Werken mit dieser Eigenthümlichkeit aus verbürgtermaßen früherer als der hadrianischen Periode um ein paar Stücke, so den Nointeil'schen Kopf in Paris, Friederichs, Bausteine Nr. 453 und den Augustus von Porta Prima (oben S. 370. u. Anm. 124.) gewachsen.

6) [S. 407.] Vergl. Müllers Handb. §. 191, Anm., u. 204, 4.

7) [S. 409.] Vergl. Bartoli et Bellori Arcus Triumphales tab. 49 ff.

8) [S. 409.] Geschichte der Kunst, XII. Buch, Cap. 2. §. 18.

9) [S. 409.] Vergl. Müllers Handb. § 206 und die daselbst verzeichnete Litteratur. Dazu Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen, Lpz. 1863. S. 8 u. S. 87 f. und neuerlich den sehr frisch geschriebenen Artikel in den „Grenzboten" von 1869. Nr. 7.

10) [S. 411.] Über die Sitte des Verbrennens oder des Begrabens der Leichen vgl. Beckers Charikles, herausgegeb. von Hermann, 3. S 97 ff., Hermanns griech. Privatalterth. §. 40, Roß' Archaeol. Aufsätze 1, S. 20, 23, 28, 35 u. sonst, W. Braun, Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier, Bonn 1850, S. 3 und das hier in den Noten Citirte.

11) [S. 412.] Vergl. auch oben S. 152 f. Anmerkung 110.

12) [S. 413.] Vergl. Bartoli et Bellori, Arcus Triumphales tabb. 9 ff.

Künstlerverzeichniss zu beiden Bänden.

Alphabetisches Verzeichniss

der wichtigeren besprochenen und erwähnten Kunstwerke.

Von stud. phil. Oswald Schmidt.

Die Ziffern beziehn sich auf die Seitenzahlen, und zwar die alleinstehenden arabischen auf den ersten Band, während der zweite mit II. bezeichnet ist.

F.

G.

I. J.

K.

L.

M.

N.

O.

X.

Z.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

Druckfehlerverzeichniß.

Leider ist der Satz bei weitem nicht so rein wie er sein sollte, indessen sind die meisten Druckfehler unbedeutend und bestehn in Buchstabenvertauschung oder Auslassung einzelner Buchstaben und Sylben, welche keinen Leser im Verständniß hindern können; in dem folgendem Verzeichnisse sind deshalb nur solche Fehler bemerkt und verbessert, welche irgendwie den Sinn stören oder das Verständniß erschweren können.

Bd. I. S. 37 Z. 10 v. u. lies: andererseits statt andernseits.
- 71 - 13 - - - 13,800 statt 198,000.
- 79 - 21 - - - Landsmann statt Landmann.
- 98 - 9 - o. füge nach: zugesprochen ein: werden.
- 159 - 18 - u. lies: den Harpyien statt der Harpyien.
- 174 - 9 - - - angeführt statt geführt.
- 185 - 3 - - - das vorletzte statt der vorletzte.
- 219 - 11 - - - Aufgaben statt Angaben.
- 233 - 12 - - - in seine Jugend statt in seiner Jugend.
- 255 - 16 - o. - von welchem statt vor welchem.
- 305 - 17 - u. - Linken statt Rechten.
- 319 - 17 - - - ohne hart zu sein statt ohne hart sein.
- 327 - 9 - - - gehabt statt gesabt.
- 328 - 18 - o. - ungefähr statt unbefähr.
- 372 - 14 - - - Platte C. 16 u. 19 statt Platte C. 14 u. 16.
- 381 - 21 - u. - vorauszusetzen ist statt vorauszusetzen sind.
- 391 - 4 - o. - dass sie diese nicht sein können statt dass dies nicht sein können.
- 396 - 11 - - - *ἐπερειδομένη* statt *ἀπερειδομένη*.

Bd. II. - 13 - 5 - u. nach aller seiner Arbeiten füge ein: 7)
- 15 - 14 - o. lies: um 133—132 statt 138—186.
- 27 - 16 - u. - olympischen statt olypmpischen.
- 36 - 12 - - - seien Einzelstatuen gewesen statt seine Einzelstatuen gewesen.
- 37 - 18 - - - (Nr. 261) statt (Nr. 273).
- 46 - 4 - o. - Künstler statt Künstlern.
- — - 12 - - - besonders statt besondern.
- 53 - 6 - u. - von denen F. meint statt von den F. meint.
- 57 - 17 - o. - Welches immer statt Welche immer.
- 104 - 8 - u. - Vollkommenheit statt Vollkommeit.
- 135 - 8 - o. - übergangen statt übergegangen.
- 155 Anm. 152 Z. 5 v. o. u. Z. 8 v. u. l. constantia statt constatia.
- 157 - 172 füge bei: Vgl. C. Wachsmuth, Archäol. Ztg. 1861. S. 210.
- 190 Z. 8 v. u. lies: Schnurbart statt Schurbart.
- 226 - 18 u. 16 v. u. lies: Monumente statt Momente.
- 308 - 12 v. u. nach Urteile füge ein 42a).
- 323 - 8 - - lies: zwischen den Fingern statt zwischen den Fingen.
- 335 - 2 - o. - darstellt statt dargestellt.